EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE LETTERATURA SCIENZE E VARIETÀ

VOLUME XXII.°

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO - EDITORE

INDICE DEL VOLUME XXII.

EMPORIUM
LUGLIO · MCMV ·
RIVISTA · MENSILE · ILLUSTRATA · D'ARTE
LETTERATURA · SCIENZE · E · VARIETA'
VOLUME · XXII ·
FASCICOLO · L · 1
NUMERO · 127 ·
ESTERO · L · 1,30
DIREZIONE · ED · AMMINISTR: ISTITUTO · ITALIANO · D'ARTI · GRAFICHE
BERGAMO
· A · BARUFFI · 1905 ·

Raccomandata dai più
eminenti Professori e Medici nelle

Malattie polmonari, catarri bronchiali cronici, Tosse convulsiva, Scrofola, Influenza.

Aumenta l'**appetito** ed il **peso del corpo,** calma la **tosse** e **l'espettorato** e fa scomparire il **sudore notturno.**

Sirolina „Roche"

Trovasi soltanto in flaconi originali nelle farmacie a L. 4 il flacone.

Chi deve usare la Sirolina?

1. Ognuno che è affetto da tosse di lunga data, perchè è più facile prevenire le malattie che non a guarirle.
2. Persone con catarri bronchiali cronici, che vengono guarite mediante la Sirolina.
3. Gli asmatici che provano colla Sirolina un marcato sollievo.
4. Bambini scrofolosi con tumefazioni ghiandolari, Catarri oculari e nasali, dove la Sirolina è brillante successo sulla nutrizione generale.

Avvertenza: Esistono delle contraffazioni inefficaci! Per ottenere i buoni risultati, osservare bene che ogni flacone sia munito della nostra marca speciale "Roche" e domandare sempre S i r o l i n a R o c h e.

F. Hoffmann - La Roche & Co.

Basilea (Svizzera) - **Grenzach** (Germania).

Se le farmacie locali vanno sprovviste del Medicinale, rivolgersi al Deposito generale: **Augusto Steffen**
Milano, Via A. Saffi, 9.

ASMA ED AFFANNO

Bronchiale, Nervoso, Cardiaco

Guarigione radicale

coll'Antiasmatico Colombo

Asmatici e Voi coll'affanno, tossi, catarri, disturbi ai bronchi e al cuore, volete calmare all'istante i vostri soffocanti accessi? Volete guarire radicalmente e presto? Scrivete o inviate biglietto da visita alla Premiata Officina Farmaceutica del Cav. COLOMBO PIETRO — Via Padova 23 (Loreto) in **Milano**, che *gratis* spedisce istruzione per la guarigione.

Spedisce pure *gratis*, dietro richiesta, istruzione contro il

DIABETE

Migliaia di Certificati - Onorificenze e 5 Medaglie d'oro

SOCIETÀ ITALIANA PER LE COSTRUZIONI IN CEMENTO ARMATO
E PER TUTTE LE APPLICAZIONI DEL CEMENTO IN GENERE

F.lli VENDER, Ing. LEONARDI & C. - MILANO - Piazza Cavour, 5

Costruzioni Complete, Industriali e Civili - **Moderne - Resistenti - Economiche - Incombustibili** miste in CEMENTO ARMATO, mattoni e blocchi in cemento, ed eseguiti coi più moderni e rapidi sistemi meccanici

Costruzioni complete in CEMENTO ARMATO di PONTI, STABILIMENTI, ACQUEDOTTI, ecc. ecc.

APPLICAZIONI VARIATISSIME - STUDI, PROGETTI A RICHIESTA

TEGOLE IN CEMENTO tipo Romboidale, nere e colorate. La più elegante, più moderna, più impermeabile, più economica copertura di fabbricati, ville, ecc., ecc.

MATTONI IN CEMENTO e SABBIA, fabbricati con grande economia sul luogo stesso della costruzione. Greggi, colorati, sagomati, ecc. Produzione fino a 10 - 20 mila al giorno mediante apparecchi speciali brevettati dalla Ditta. *INVIO FRANCO DI PROSPETTI DIMOSTRATIVI A RICHIESTA.*

MARCHE DI FABBRICA
FABBRICA MERCI DI METALLO DI BERNDORF
Arthur Krupp
FILIALE DI MILANO - Piazza S. Marco, 5.
Negozio Corso V. Emanuele, 4.
Posaterie e Servizi da tavola
per Alberghi e Privati di
ALPACCA ARGENTATO e ALPACCA
Utensili da cucina in NICKEL PURO
RIPARAZIONI E RIARGENTATURE
Cataloghi a richiesta

VOLUME XXII
NUM. 127

EMPORIUM

BERGAMO
LUGLIO 1905

CONTIENE:

Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Editore - Bergamo

I Maestri del Colore

Incoraggiato dal successo oltremodo lusinghiero, ottenuto dai CENTO MAESTRI, scelta collezione di quadri dei maggiori artisti dell'ora attuale, riprodotti in modo da dare mirabilmente l'impressione cromatica degli originali, il nostro Istituto inizierà, col prossimo mese, una pubblicazione di simile carattere e con scopi eguali, dal titolo I MAESTRI DEL COLORE accrescendo il numero delle tavole di ciascun fascicolo periodico da cinque a sei ed avendo cura che alle riproduzioni a colori di opere di pittori stranieri vadano unite quelle di opere degli odierni pittori italiani più caratteristici e significativi.

L'opera sarà pubblicata in una prima serie di venti fascicoli da sei tavole l'uno, ai seguenti prezzi:

Fascicolo separato Lire 3,25.

Abbonamento alla Serie di 20 fascicoli Lire 50.

Inviare Cartolina-Vaglia all'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Editore - Bergamo

La suddetta opera è in vendita presso i principali Librai del Regno

JAN TOOROP — ESTASI MUSICALE (DISEGNO A MATITA).

EMPORIUM

VOL. XXII — LUGLIO 1905 — N. 127

ARTISTI CONTEMPORANEI: JAN TOOROP.

SONOVI pittori oggidì — e sopra tutto ve ne sono stati nei secoli scorsi —, i quali, persuasi dalla loro indole artistica analiticamente metodica e precisa ma di scarsa vena inventiva, limitano, durante una carriera anche lunga, il campo delle loro osservazioni ad un dato aspetto di paese o ad una data categoria di umanità e ripetono di continuo, con varianti spesso molto lievi, un certo motivo pittorico, sia attinto dalla realtà sia creato dalla fantasia, tanto che accade talvolta che coloro che ne seguono la produzione attraverso la mostra d'arte s' infastidiscano di ricercare, sotto l'evidente uniformità dell'ispirazione, quel tanto di varietà, che diversifica l'un quadro dall'altro e se ne allontanano e se ne disinteressano, salvo poi a lasciarsi di nuovo conquistare, dopo qualche anno, dall'antica ammirazione. Un caso tipico se ne ha nell'olandese Hendrik Willem Mesdag, il quale, dal primo successo ottenuto a Parigi con una marina, non ha fatto altro che raffigurare sulla tela, con rara sapienza di pennello ma con ricerca troppo monotona di effetti luminosi, la spiaggia di Scheveningen e le barche peschereccie, che periodicamente ne partono e vi ritornano.

H. J. HAVERMAN — RITRATTO DI JAN TOOROP.

Sonovi, al contrario, pittori in perenne fermento creativo, dotati di rara rapidità di percezione e di grande facilità di assimilazione, i quali sono incapaci di arrestarsi a lungo ad una visione, ad una tecnica o ad una formula d'arte. Eglino, quindi, si rinnovano di continuo e di continuo ci si presentano sotto un aspetto diverso, riuscendo non certo ogni volta affatto originali ed in egual modo caratteristici ma sempre interessanti e mai volgari nelle varie manifestazioni dell'indagatrice e mobilissima loro curiosità estetica e del cerebrale loro dilettantismo cosmopolita, destinate a disturbare la burocratica manìa classificatrice dei critici da dozzina. Nessuno,

forse, nell'ora attuale, può rappresentare meglio di Jan Toorop questa breve schiera d'irrequieti pittori d'avanguardia, ricercanti il nuovo per un nativo bisogno dello spirito e non già, checchè ne pensi qualche malevolo, per posa o pel calcolo di richiamare in tal modo su di sè l'attenzione del pubblico.

Basta per persuadersene guardare le ventidue opere, con le quali, dopo avere esposto nei maggiori centri artistici d'Europa, suscitando sovente discussioni vivacissime ma non passando inosservato mai, egli si è voluto presentare nella sesta mostra di Venezia al pubblico italiano. Se le si contemplano, con intelligente attenzione e senza restrittivi concetti estetici, si può gustarle più o meno e più o meno interessarsi ad esse, ma non si può non ammirare l'agile maestrìa, con cui l'ardimentoso pittore giavanese tratta così la pittura ad olio come quella a pastello, così il disegno a matita come l'incisione con la punta a secco e la geniale versatilità con cui passa dal paesaggio al ritratto, dalle scene di fedele realismo alle figurazioni concettosamente fantastiche.

JAN TOOROP — LA GIOVINE GENERAZIONE.

*
* *

Fu nelle colonie olandesi dell'isola di Giava e precisamente a Poerworedjo che, nel 1860, nacque Jan Toorop da padre indiano d'origine norvegese e da madre giavanese d'origine inglese.

Fino a sette anni, l'infanzia egli la trascorse trastullandosi con bambini cinesi, arabi ed indiani, in mezzo allo scenario mirabile della sua città nativa, e, dai sette ai quattordici anni, in quello non

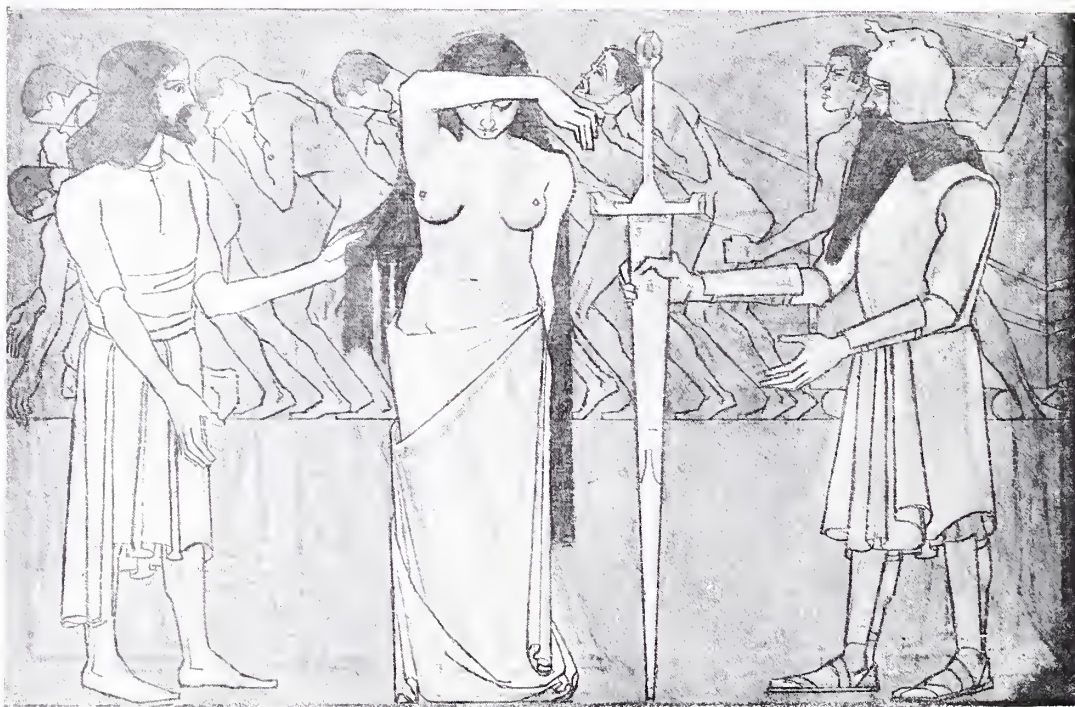
meno bello ma tanto più ricco e fastoso di Batavia, in cui si era recato, staccandosi dalla famiglia, per seguirvi i primi corsi scolastici. Popolò così, nel primo periodo della sua esistenza cosmopolita, la mente di strane e misteriose leggende ed accolse incessantemente negli specchi gemelli delle sue pupille infantili gli spettacoli pittoreschi della fauna abbondante e multiforme, della flora esuberante e variopinta, degli edifici braminici e buddistici, pomposamente decorati e bizzarramente scolpiti, di quei paesi, che le impressioni di viaggio di Pierre Loti ed i racconti di Rudyard Kipling ci hanno resi familiari ed a cui alcune liriche di Charles Baudelaire ci hanno fatto a lungo sognare. Di essi Toorop serberà sempre un vivo ricordo, che si rifletterà più di una volta sull'opera artistica della sua maturità, dandole un carattere di originalità singolarissima.

Quasi a perfezionare l'educazione dei suoi occhi e ad arricchire sempre più il segreto panorama della sua mente, egli, nel 1874, s'imbarca su d'un bastimento mercantile a vela, ma, prima di arrivare in Olanda, dove si reca a completare, in una scuola di commercio di Delft, gli studi per poter essere impiegato nella Società delle Indie Neerlandesi, attraversa l'Oceano Indiano, si ferma al Capo di Buona Speranza, a Sant'Elena ed a Plymouth.

JAN TOOROP — I VAGABONDI.

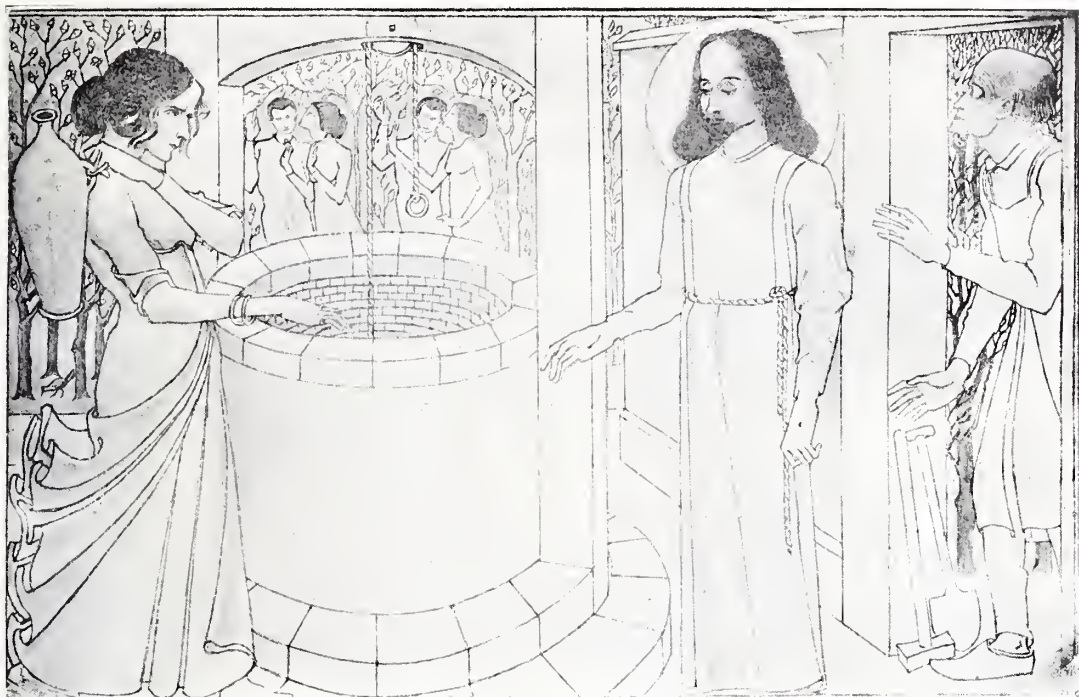
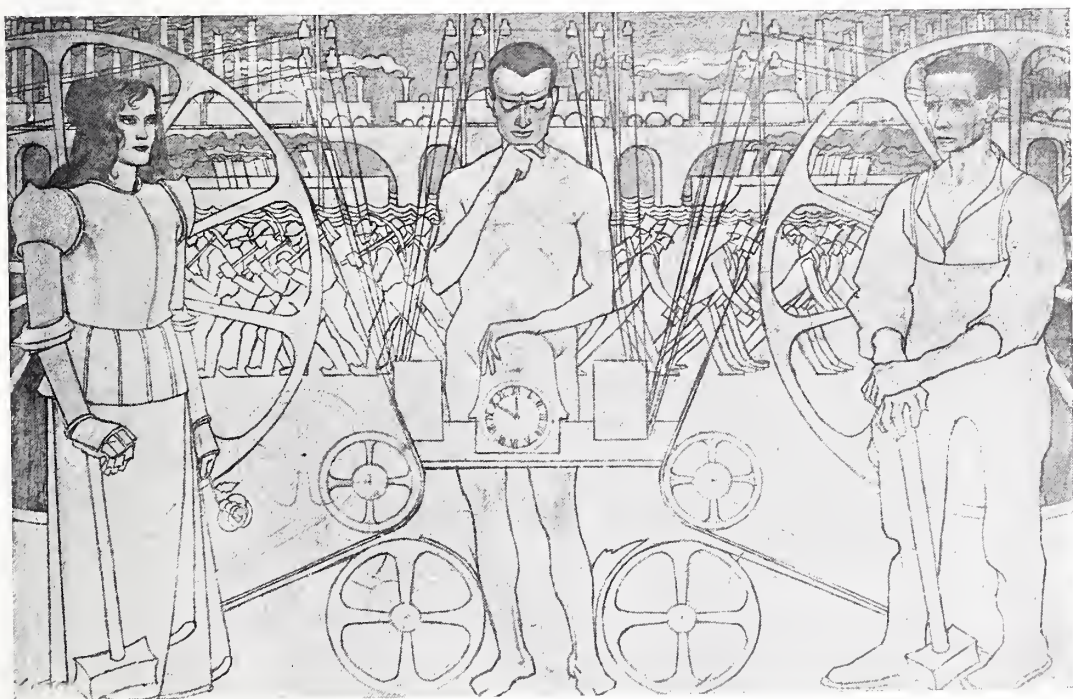
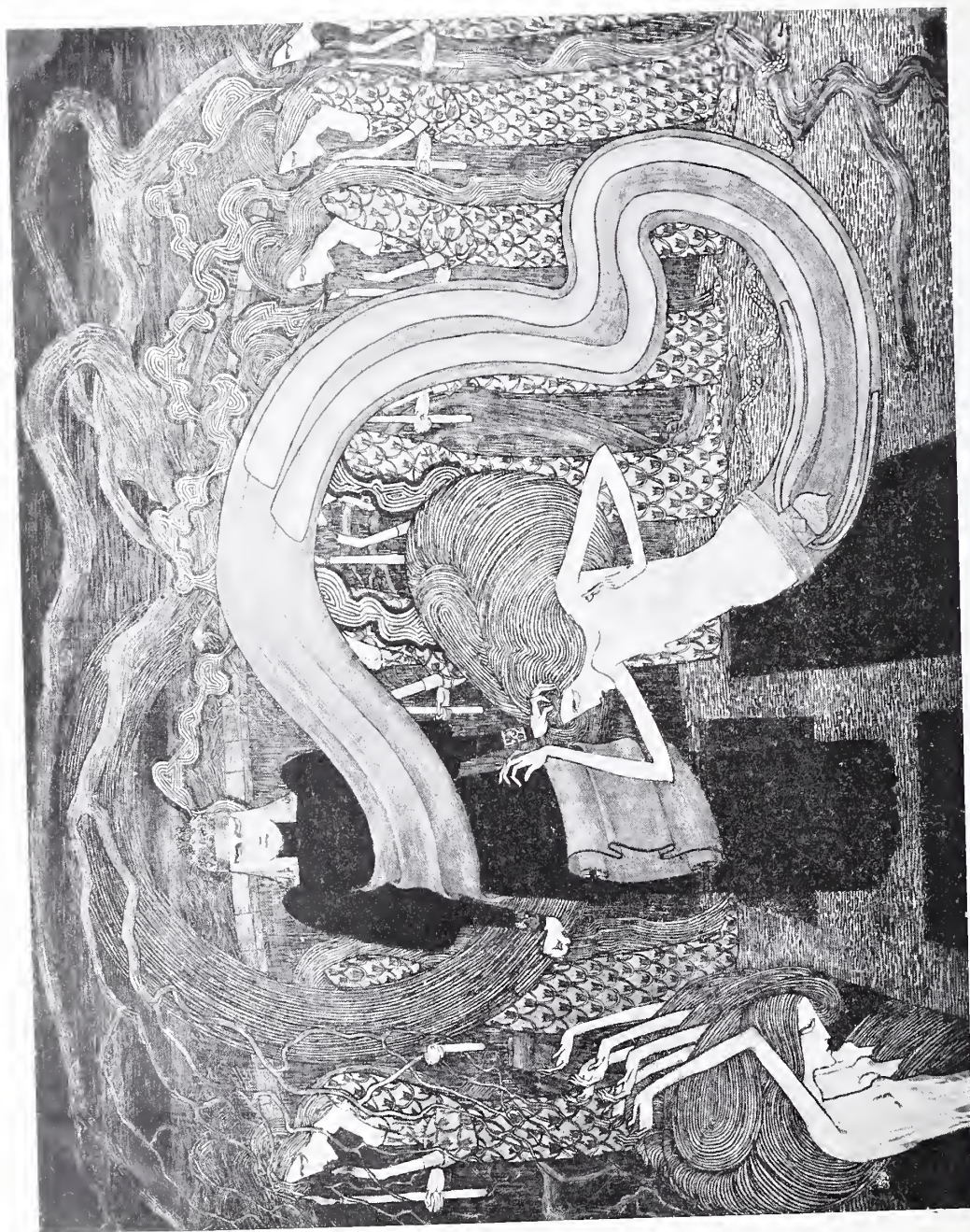
Giunto a Delft, nel giovinetto scoppia violenta la febbre dell'arte e, invece di studiare i libri di legge e di ragioneria, egli freneticamente consuma

le giornate a disegnare, con le matite colorate, regalategli, un anno prima, durante un viaggio da Batavia all'isola di Barka, dal capitano di una nave araba. La vocazione erasi affermata in modo così evidente e la sua decisione di consacrarsi alla pittura era così recisa che la famiglia non si oppose a che Toorop entrasse nell'Accademia di belle arti d'Amsterdam, dove rimase due anni, ebbe a condiscepoli il Witsen, il Van der Valk ed il Veth e la società dell'*Essor* e poi in ispecie con la società dei *XX*, sotto la guida di tre critici d'arte, Edmond Picard, Camille Lemonnier ed Octave Maus, ed in cui, accanto a Jan Toorop, si distinsero James Ensor e Fernand Khnopff, Émile Claus e Théo Van Rysselberghe.

Frequenti viaggi a Parigi ed un anno intero trascorso a Londra dettero occasione al Toorop di conoscere i tentativi più interessanti dei novatori

JAN TOOROP — IL PASSATO (BOZZETTO DI DECORAZIONE PER LA BORSA D'AMSTERDAM).

donde passò, come pensionato del Re d'Olanda, a quella di Bruxelles, per rimanervi altri due anni e studiarvi col Portaels, a cui va dato il merito di aver formato, col sagace suo insegnamento, tutta una schiera di valenti pittori.

Fu in Belgio, che egli, nel 1884, esordì, con una vasta tela di carattere sociale « *Rispetto alla morte!* », che, biasimata dagli uni e glorificata dagli altri, richiamò l'attenzione degli intenditori su di lui. Animato da spirito pugnace, il giovine giavanese partecipò, con entusiastico fervore, al movimento di ribelle rinnovazione artistica, che, in quel torno di tempo, si affermava a Bruxelles, prima con

francesi ed inglesi e di appropriarsi gli elementi che in essi rispondevano al suo temperamento ed alla sua visione d'arte. Così, l'esempio di William Morris, oltre ad un' influenza maturatrice sulle sue idee sociali, che, col passar degli anni, dovevano sempre più piegarsi verso un poetico misticismo democristiano, giovò non poco a sviluppare le sue tendenze per la decorazione. Così, le innovazioni tecniche della divisione dei colori per ottenere una maggiore intensità luminosa del Seurat e degli altri puntinisti francesi, Signac, Dubois-Pillet, Luce, Angrand e Pissarro, trovarono in lui un convinto applicatore, che, togliendo ciò che avevano di

JAN TOOROP — IL FUTURO (BOZZETTO DI DECORAZIONE PER LA BORSA D'AMSTERDAM).

JAN TOOROP — IL PRESENTE (BOZZETTO DI DECORAZIONE PER LA BORSA D'AMSTERDAM).

JAN TOOROP:

FATALISMO.

JAN TOOROP:

LE TRE SPOSE.

troppo rigidamente scientifico e di troppo teoricamente angusto, si fece l'ardente apostolo di esse in Belgio ed in Olanda, insieme con altri due giovani pittori, il Finch, diventato in seguito celebre come ceramista, ed il Rysselberghe, conosciuto in

JAN TOOROP — IL GIARDINO DELLE SOFFERENZE.

Italia soltanto per una serie magistrale di acqueforti, esposte nel 1901 a Venezia.

Dopo avere sposato nel 1887 una gentile signorina inglese ed avere, durante tre anni, diviso il suo tempo fra l'Olanda ed il Belgio, egli, nel 1900, si è fatta costruire una bella villa a Domburg e vi ha fissato stabile dimora, pure consacrando ogni anno qualche mese ad un viaggio attraverso l'Europa per appagare le indomabili aspirazioni cosmopolite del suo spirito.

Queste rapide notizie biografiche non sarebbero complete se io non facessi cenno di una grave malattia, che, nel 1889, tenne Jan Toorop, per circa sette mesi, fra vita e morte e la quale, non soltanto sospinse sempre più il suo spirito verso quel misticismo cattolico, di cui poco fa ho fatto parola, ma, persuadendolo a rileggere, per riempire il vuoto della lunga obbligatoria inattività, i libri sacri ed i capilavori letterari dell' India, gli risvegliò nella mente i ricordi della sua patria d'origine, prestò esotiche sembianze misteriose alle meditazioni e

alle visioni di quelle ore di tristezza morale e d'infiacchimento fisico e preparò così il futuro materiale estetico per tutta una serie di strambe figurazioni allegoriche, le quali occupano un posto a parte nella sua multiforme produzione di pittore, d' incisore e di ornatista ed in cui, più che in ogni

JAN TOOROP — PROLETARIATO MINACCIOSO (DISEGNO A COLORI).

altra sua opera, si è manifestata originale e caratteristica la sua individualità d'artista.

*
* *

Volendo raccogliere in gruppi, per poterle meglio comprendere e definire, le opere alle quali, con lena infaticabile, ha dato vita, durante un ventennio, Jan Toorop, bisogna formarne uno dei più numerosi coi quadri ad olio, cogli acquerelli, coi pastelli e coi disegni in bianco e nero, nei quali egli si attiene esclusivamente all'osservazione del vero e si mostra in principal modo preoccupato delle speciali tecniche per eseguirli.

Dal punto di vista della fattura, i quadri ad olio, che di tale categoria sono i più importanti, appaiono eseguiti con due processi tecnici differenti: quello, posto in voga ed applicato con spavalda abilità da Gustave Courbet, di applicare e distribuire le varie paste cromatiche col coltello e l'altro di servirsi, secondo il metodo dei neo-impressionisti francesi, soltanto di colori puri e di disporli in macchie sulla tela, l'uno accanto all'altro, in modo che la miscela di essi, che, per solito, si usa operare sulla tavolozza, si effettui invece sulla retina di chi guarda.

Per accertarsi della rara e sicura maestrìa rag-

giunta dal Toorop nel servirsi sia dell'una, sia dell'altra tecnica, ora pel paesaggio ed ora per la figura umana, basta guardare, nell'attuale esposizione veneziana, per la prima *Il Tamigi a Londra*, in cui è rappresentato, con tanta efficacia, lo spettacolo tumultuoso e caratteristico delle navi mercantili,

Del resto, come, per le scene di paese, è nelle marine che il Toorop eccelle — ne ricordo alcune bellissime per delicata intonazione di colore, per fulgore di luce e per pittoresca grazia di taglio, esposte a Parigi nel 1900 —, così, pei quadri di figura, eccelle nel ritratto, giacchè all'efficacia rap-

JAN TOOROP — TRIO FIORITO.

che, assiepate da canotti e da minuscole imbarcazioni d'ogni genere, pesantemente si muovono, velate di nebbia e di fumo, sulle acque fangose del largo fiume inglese, e *Trio fiorito*, in cui tre giovani donne, vestite di giallo, spiccano così leggiadramente ed in un aggruppamento di tanta spontanea naturalezza su d'un primaverile cespuglio di fiori, e per la seconda i due così evocativi ritratti del Dottor Timmermann e della valorosa scultrice olandese Eliza Beetz.

presentativa ed alla giusta messa in ambiente egli aggiunge una penetrazione psicologica poco comune, come eloquentemente lo dimostrano quella mirabile piccola effigie in bianco e nero del Curato Van Straelen, rivelatrice di uno spirito austero ma ardente di combattivo zelo religioso, e quella a pastello colorato di una vecchia signora, sul cui volto si riflette la nobile serenità di un'anima pura ed aristocratica, che, senza turbamenti e senza rimpianti, si prepara al supremo viaggio.

Questa ricerca dell'espressiva intensità, che così spiccatamente differenzia il nostro pittore giavanese dagli altri divisionisti, pei quali la figura umana sembra che, al pari di un gruppo d'alberi, di un gregge di pecore o di un ammasso di scogli, non sia che semplice pretesto ad un qualche studio pittorico di rifrazioni di luci e di trasparenza d'atmosfera, si riafferma nelle due tele di argomento polemicamente sociale *Prima dello sciopero* e *Dopo lo sciopero*, esposte nel 1887 a Bruxelles, ed in ispecie nei *Veterani del mare*, dipinti nel 1901 e che adesso trovansi a Venezia. In essi le faccie dure ed accigliate dei due vecchi marinai calvinisti, seduti al sole in riva al mare, presentano, con un'accentuazione di fisonomia, che sotto il pennello del Toorop acquista la crudeltà d'una deformazione caricaturale, tutta la caparbietà ottusa dei fanatici, pei quali, nell'allucinante ossessione di un arido ideale religioso, non esiste più il mondo esteriore, così graziosamente raffigurato, dietro ed accanto ad essi, su questa tela luminosamente violenta.

JAN TOOROP — RITRATTO DEL DOTTOR TIMMERMANN.

Lasciando in disparte tutta una collezione di piccoli pastelli, di acquerelli di colori vivaci, e di disegni colorati a cera, come ad esempio *Contadina al lavoro*, *Riposo*, *Signora distesa sull'erba*, *Donne al sole ed all'ombra*, *Autunno*, *Il pescatore di Marken*, *Fanciulla di Marken*, *Strada nell'isola di Walcherem* ecc.,che non sono che studi dal vero o ricerche cromatiche, eseguite sempre con disinvolta bravura ma in cui l'originalità dell'autore spesso attenuasi o scompare sotto estranee influenze, passerò ad un secondo tipico gruppo di opere, nelle quali, con squisita grazia, che ha talvolta morbide delicatezze di miniaturista, egli esprime e direi quasi magnifica la soave leggiadrìa dell' infanzia. Sono, per solito, disegni a matita, come quella deliziosa *Estasi musicale*, in cui, dietro ad una testa di donna dai capelli spioventi, vista di scorcio, scorgonsi le fi-

gurette di una bimba che suona il violino e di altre che cantano, come gli altri disegni, *Meditazione infantile*, *La comunicante*, *Annetje de Meester* e, nella delicata e sapiente collezione delle sue incisioni con la punta a secco, le quattro che portano per titoli *Bambina al davanzale*, *Bimba che sfoglia un libro illustrato*, *Fanciulletta seduta* e *Sulla spiaggia*.

JAN TOOROP — I VETERANI DEL MARE.

Quanta diversità, però, da quell'altro mirabile pittore dell'infanzia che è Carl Larsson! Alla bonarietà semplice e ridente, ritratta dall'artista svedese in mezzo all'ambiente familiare, di cui i fanciulli sono la maggiore attrattiva e la gioia più vivace, il Toorop sostituisce, nella sentimentalità precocemente pensosa dei volti, nella snellezza elegante delle personcine, nella grazia civettuola delle attitudini, qualcosa che nel sottile bocciuolo dell'oggi fa presentire lo splendido ed affascinante fiore di bellezza del dimani. Sì, le sue vaghe fanciulline — perchè la sua matita e la sua punta d'acquafortista preferisce sempre le femminette ai maschietti — ci appaiono quasi sempre come donne in miniatura.

Tra queste incisioni e questi disegni, consacrati all'infanzia, una recente composizione a matita nera e pastello colorato, *Gioia infantile*, merita in particolar modo di essere additata, non soltanto per l'amabile piacevolezza della scena ma anche e soprattutto perchè rappresenta un tentativo interessante, se non affatto riuscito, di esprimere figurativamente l'istantaneità del movimento, non col sussidio ingannatore della fotografia, a cui hanno a torto ricorso Michetti, Tito ed altri odierni pittori italiani, ma con sapienti artifici di disegno, come già avevano fatto, ognuno a suo modo, Daumier, Degas e Zorn.

*
* *

Giungo ora al gruppo più tipico di opere di Jan Toorop, alle complicate, astruse e paradossali com-

posizioni simboliche, le quali per la loro stranezza e la loro oscurità tante amare censure e tante rabbiose proteste hanno suscitato al loro primo apparire e le quali lo rendono meritevole di essere compreso nella piccola ed aristocratica famiglia degli artisti d'eccezione, accanto al francese Odilon Redon, all'inglese Aubrey Beardsley, al belga James Ensor, al norvegese Edouard Münch ed al polacco Boleslas Biegas.

Ed eccomi a descrivere ed a delucidare alcune di queste figurazioni, le quali affermano in modo evidente che l'artista, che, con tante altre sue opere, ha dato prova di possedere occhi limpidi ed acuti per contemplare la realtà della natura e chiaroveggente e sottile penetrazione per scoprire nei lineamenti e nelle rughe di una faccia l'anima di cui essa non è che la mobile maschera, sa anche ripiegarsi su sè medesimo, meditare, fantasticare e poi dare forma plastica al mondo interiore dei suoi pensamenti e delle sue immaginazioni.

JAN TOOROP — LO SCARSO SALARIO.

La prima di esse è *La Sfinge*. Una folla di figure si agita intorno all'impassibile mostro di pietra: quelle di destra sono le creature umane che lavorano con lo spirito o col corpo e sospingono il mondo in avanti ; quelle a sinistra e quelle che appartengono al corteo lungo-chiomato in primo piano sono le anime desiose, le quali, non trovando in terra il pane pel loro appetito mistico, cercano il

riposo divino, e quelle infine su cui la Sfinge poggia minacciosa le zampe dai possenti artigli sono i poveri mortali schiavi ancora delle passioni malvagie. I due corpi a metà velati, che, quasi per potere

JAN TOOROP — RITRATTO DI VECCHIA SIGNORA (PASTELLO).

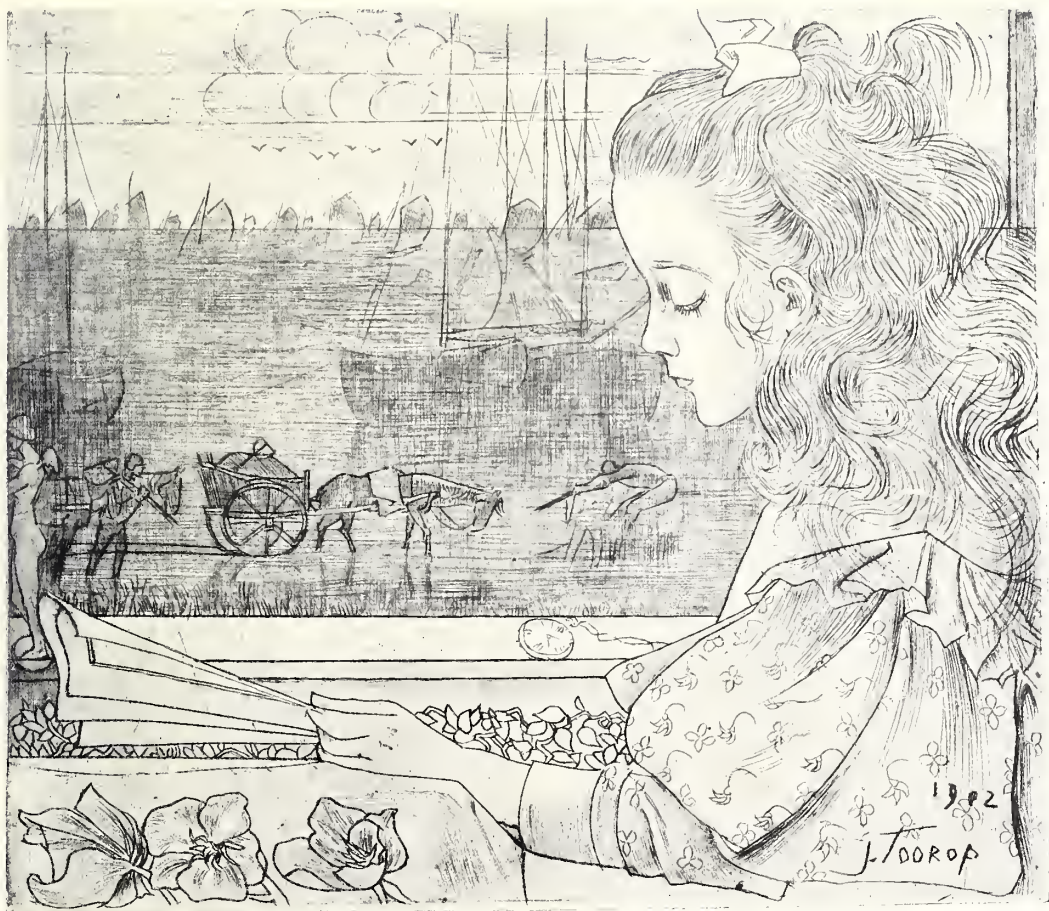
magico, innalzansi nel centro della composizione, stanno a significarvi la lotta vittoriosa per l'ideale, mentre l'uccello grifagno sul margine della fonte simbolizza il tempo che divora ogni lavoro dell'uomo sulla terra. In fondo intravedonsi la cattedrale, apoteosi di Cristo, ed il bosco sacro, apoteosi di Budda.

Una seconda composizione s'intitola *Il giardino delle sofferenze*. La gracile e bianca figura femminile, che avanzasi, dopo avere superata la porta sconquassata, attraverso il vecchio giardino, seminato di teschi, verso un bacino, che riempie incessantemente di lagrime un gruppo pietrificato di triste figure, in pose contorte e disperate, simbolizza l'anima umana nel regno del dolore.

Una terza composizione notevole in ispecie per la fresca vivacità dei colori, è *La giovine generazione*. Il bimbo seduto raffigura le aspirazioni dell'anima fantasiosa d'un poeta dei giorni nostri

JAN TOOROP:

Bambina al davanzale.

(PUNTA-A-SECCO).

verso un paese di sogno, quale è quello rappresentato dal bosco dalle tinte accese, con in fondo uno stagno, in cui nuotano candidi cigni. A sinistra del quadro, la madre del fanciullo, cioè la generazione passata, si ritira nella sua vecchia casa in rovina, che rappresenta la vita trascendentale di riflessione e di umiltà, alla quale la persuadono i fiori da lei altravolta colti sulla terra e che ora giacciono appassiti dinanzi a lei.

JAN TOOROP — RITRATTO DEL PITTORE STENGELEN (DISEGNO).

Una quarta composizione allegorica, *Le tre spose*, è forse, fra tutte quelle del Toorop, la più bella e la più concettosa. Credo che possa riuscire non poco interessante pei miei lettori la descrizione minuziosa, enfatica e tutta poeticamente fiorita d'imagini, che l'autore medesimo ne dette ad un amico, anni fa, quando essa venne esposta a Monaco nella mostra dei secessionisti. Trascrivo fedelmente la sua lettera :

« Come armonici e melodiosi spunti di viole d'amore, come acque emergenti da un fondo ricoperto di rovi, appaiono snelle e ondeggianti figure femminili estatiche, creazioni primitive d'un sogno,

ma con l'espressione di naiadi indiane, lievi e quasi astratte da questo mondo terreno, filze di lucidi serafini argentei, che, all'atto dell'olocausto, reclinano la testa l'uno verso l'altro, voci che si smarriscono nel suono delle onde, onde allineate che rampollano dai corpi puri, dai gigli, dalle fanciulle, dalle loro lunghe vesti, dai loro capelli olocausto trasformansi in una farfalla ed in un crisantemo, da cui germina tutto un mondo di fiori; là, nel roseo olezzo, la giovinetta spicca in un'aureola, timida ed ardita ad un tempo, abbagliante nello splendore della sua giovanile maturità, fiore olezzante appena sbocciato ella stessa e, insieme col fiore, raccolta sotto un medesimo

JAN TOOROP — GIOIA INFANTILE (DISEGNO).

diffusi, come acqua di sorgente, che cerchi uno sfogo, finchè salgono in larghe volute ed i loro suoni vibranti si uniscono per essere raccolti da due grosse campane consacrate, donde ridiscendono ancora, come escono dalle lontane sfere del femminino eterno.

« Perchè là, nel mezzo, dove si trovano le linee ondeggianti dei serafini e le soavi melodie che sembrano procedere da campanelle; là, dove il mormorìo delle loro preci ed il profumo del loro velo: il dolce incenso della tenerezza e l'acre aroma della sensualità.

« Il dolce incenso della tenerezza spirituale e l'aroma ardente della sensualità, il rigore degli spasimi dell'anima e la snervante mollezza della concupiscenza stanno ai fianchi della sposa-donna, impersonate nelle altre due figure femminili, la monaca e l'etèra. La monaca, umile sintesi della devozione, dallo sguardo scintillante, tutta preghiere, digiuni, macerazioni, zelo purissimo con-

giunto a crudele ascetismo: una donna senza corpo entro le pieghe della veste cinerea, che le avvolgono le braccia, il collo, la fronte. L'etèra, sfinge insaziata stillante il gaudio, idolo falso, che raccoglie il sangue delle genti entro una coppa, ch'essa medesima regge in grembo.

« Dietro la sposa della Chiesa, schierasi a destra, in alto, triste e riverente (quasi eco prolungata delle correnti del mondo spirituale o coro di voci delle anime), una filza di teste di fanciulle oranti, dalle cui labbra s'innalzano fasci di linee, le quali, aggirandosi, lottano, lottando, si spezzano, pregando si prostano e, fuggendo, si abbassano.

« Mentre, dall'altra parte, dietro alla sposa dei sensi, il coro delle peccaminose sacerdotesse emette grida diaboliche. Note stridenti e frastuonanti escono da dietro alla sacra campana di destra, la campana lottante, i cui suoni, abbassandosi, nella lotta con l'esercito delle voci, le quali provengono dal regno dell'etèra e dalle gole delle diavolesse, che, recanti la botte del peccato mondano, strillano contro la corrente dei suoni divini.

JAN TOOROP — PESCATORE DI MARKEN (DISEGNO A COLORI).

« Ma, dietro a tale orchestra, sonante di onde e correnti ritmiche, si stende una fila di abitazioni ferree; al disopra le dighe notturne, che al chiaror della luna permettono uno sguardo sul vasto, immenso oceano. »

JAN TOOROP — MEDITAZIONE INFANTILE (DISEGNO).

Arte questa delle composizioni simboliche di Jan Toorop, che, pure serbando sempre un innegabile valore pittorico, sconfina di continuo dalla pittura per entrare nel campo della letteratura ed anche della musica. La ritmica figurazione di contrasti delle *Tre spose* non si apparenta forse colla sinfonia del *Tannhäuser*, in cui s'incontrano, s'urtano, si compenetrano la canzone voluttuosa di Venere ed il canto mistico dei pellegrini? Arte lambiccata, astrusa, preziosa, troppo enimmatica spesso e talvolta anche puerile in alcuni particolari, il cui intimo carattere idealistico aspira all'occultismo ieratico e s'infosca di terribilità macabra, il cui disegno si piega, assimmetrico e minuzioso, in leggiadri arabeschi decorativi e tende ad una disumanizzante stilizzazione della figura. Arte, in cui evvi un'ansiosa ricerca di esprimere sottili e complicati concetti astratti, mercè sopra tutto la messa in iscena di scheletrite figure, dalle chiome diffuse, dalle teste e dalle mani enormi, allineate in movimenti paralleli, destinati ad indicare stati d'animo

JAN TOOROP:

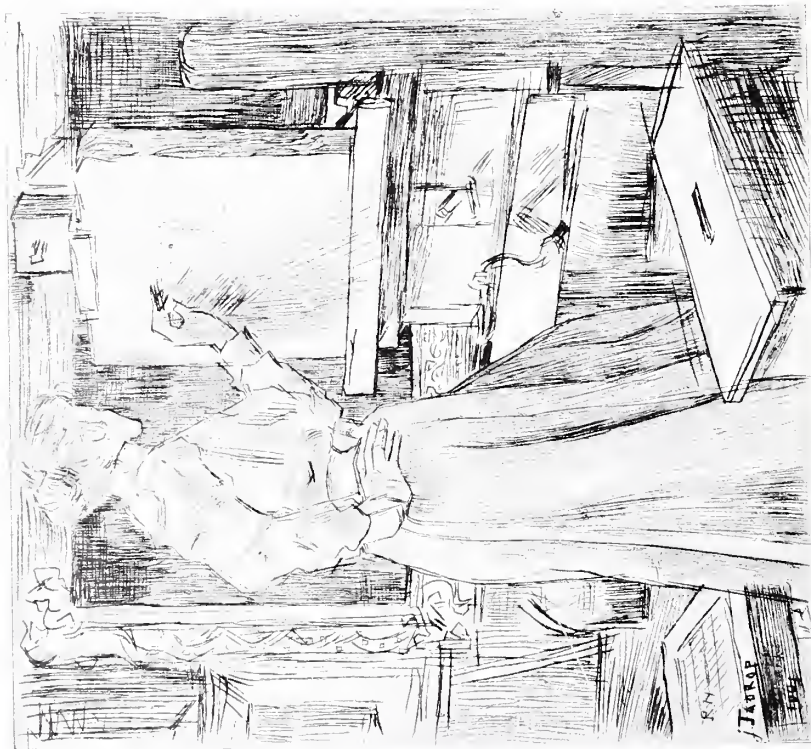
SULLA SPIAGGIA.

(PUNTA-A-SECCO)

JAN TOOROP:

ACCOMODANDO

LE RETI.

(PUNTA-A-SECCO).

JAN TOOROP — PITTRICE NEL SUO STUDIO.

(PUNTA-A-SECCO).

JAN TOOROP — BIMBA CHE SFOGLIA UN LIBRO ILLUSTRATO

(PUNTA-A-SECCO).

JAN TOOROP — FANCIULLETTA SEDUTA.

(PUNTA-A-SECCO).

JAN TOOROP — IL PESCATORE DI CONCHIGLIE.

(PUNTA-A-SECCO).

od aspirazioni sentimentali di carattere per così dire corale, ed in cui ritrovansi quella profusione di particolari, quell'oscurità di simbolismo e quella complessità d'invenzione, che sono le caratteristiche dell'arte indiana, da cui in parte essa deriva. Arte, infine, che, nella sua raffinata quintessenza di allegorie suggestive, possiede senza dubbio un acuto particolarissimo fascino, ma che, come accade per ogni forma d'arte d'eccezione, non può essere gustata appieno che da una schiera assai scarsa di buongustai, compiacentesi nelle sensazioni estetiche fuori del comune.

JAN TOOROP — L'ALBERO MORTO (PUNTA-A-SECCO).

* * *

Due caratteri, già in germe nelle precedenti, si sono venuti sempre più sviluppando nelle recentissime opere di quell'irrequieto spirito, in perpetua evoluzione, che è Jan Toorop; il quale, a buon diritto, potrebbe prendere per insegna il motto dannunziano « *Rinnovarsi o morire* », cioè il senso decorativo ed il misticismo demo-cristiano.

Il senso decorativo, che gli aveva fatto disegnare sulla pietra litografica, con la matita grassa, più di un cartellone illustrato oltremodo gustoso *, schizzare per essere riprodotti sul cuoio fregi e figure da rilegature **, battere ed intagliare il metallo, gli fece accettare altresì, or son due anni, con viva compiacenza, la proposta del chiaro ar-

(*) Cf. V. Pica — Attraverso gli albi e le cartelle: Vol. I, pag. 322.

(**) Cf. V. Pica — L'Arte decorativa all'esposizione di Torino: pag. 271.

JAN TOOROP — PITTORE IN RIVA AL CANALE (PUNTA-A-SECCO).

JAN TOOROP — LO STAGNO D'INVERNO (PUNTA-A-SECCO).

JAN TOOROP — IL TAMIGI A LONDRA.

chitetto olandese Berlage, di comporre pel grandioso edificio della Nuova Borsa di Amsterdam una serie di decorazioni da eseguirsi in grès ceramico ed in sgraffito a colori.

E, durante un anno e più, egli ha lavorato, con appassionato entusiasmo, a fare i disegni di ventidue grandi fregi e di quattro ampie scene allegoriche, a passarli poi egli medesimo, volta a volta dipingendo e scolpendo, nella materia ceramica ed infine a sorvegliarne la cottura ad altissima temperatura nelle ottime officine di Delft della ditta Thoopf Joast e Labouchère, che noialtri italiani abbiamo appreso a conoscere e ad apprezzare nel 1902, alla mostra torinese d'arte decorativa.

Oltre ad un gruppo *Il seminatore ed il falciatore*, il Toorop ha eseguito per la Nuova Borsa d'Amsterdam tre larghi pannelli d'ingegnosa fattura e di curiosa invenzione: *Il Passato*, *Il Presente* ed *Il Futuro*. Il terzo, che è anche il più significativo tra essi, rappresenta il Socialismo, personificato da un operaio vecchio e calvo, che, scorgendo Gesù, mentre parla presso la cisterna con la Samaritana, posa gli ordegni del lavoro e va verso di lui, quasi fosse fulmineamente conquistato dalla sua parola.

Questa allegoria, con cui il pittore giavanese, convertitosi da alcuni anni al cattolicesimo, esprime la sua convinzione profonda che la fortuna della società dell'avvenire sia tutta riposta nella pratica applicazione del verbo cristiano, non piacque, come facile era il prevedere, a tutti ed il pannello ceramico, su cui essa si svolgeva, rischiò di essere tolto via per intolleranza politica. Per fortuna, le ragioni artistiche, per una volta tanto, prevalsero ed esso è rimasto al suo posto.

Adesso Jan Toorop altro non desidera ed altro non sogna che di avere l'incarico di adornare, con ampie composizioni in pasta ceramica, le pareti interne od esterne di qualche importante edificio moderno e credo eziandio che, nell'attuale suo fervore religioso di neo-convertito al cattolicesimo, nulla lo renderebbe più felice del potere decorare una qualche chiesa e preferibilmente una chiesa di quest'Italia nostra, che egli tanto ama ed ammira.

VITTORIO PICA.

JAN TOOROP — CONTADINA AL LAVORO (DISEGNO A COLORI).

LETTERATI CONTEMPORANEI: STUART MERRILL.

STUART Merrill è un poeta che occorre classificare a parte nel catalogo degli odierni poeti; egli non somiglia ad alcuno de' suoi emuli, spesso è anche così diverso da ciò che già fu, che torna arduo il figurarsi che l'autore dei *Fastes* sia pure quello delle *Quatre Saisons*. Cosa rara, Stuart Merrill non si lasciò suggestionare dal buon successo della sua prima maniera; volle, per contro, mostrarci, in tutta la loro sincerità, i diversi aspetti di una individualità che si evolve. Egli non ebbe altro vero maestro all'infuori di sè stesso, il che non vuol dire ch'egli abbia negletto le influenze, ma egli possedeva bastevole originalità per trasformare le sue ammirazioni in una sostanza personale. Egli, certamente, non è del novero di coloro che hanno paura d'ammirare, perchè l'ammirazione negli esseri deboli si traduce con la imitazione.

Stuart Merrill non si abbandona punto; egli rimane sempre freddo e corretto, anche davanti a ciò che è bello, anche davanti alle sue più forti, alle sue più sincere commozioni e, se ne raccoglie il polline ed i succhi, è egoisticamente per comporne la sua poesia. Qualunque sia il fiore che egli abbia divelto, nell' opera sua, non è più il profumo peculiare a tal fiore, rosa o lilla che sia, gioia o dolore, ma vi si trova, invece, veramente il profumo dell'anima sua. Io non conosco un elogio migliore; ma si può egli lodare l'ape perchè produce il miele? Contentiamoci di assaporarlo.

* * *

Stuart Merrill, ed è ciò che lo caratterizza, non è uno di quei poeti locali che crebbero sempre all' ombra del proprio campanile natìo: sarebbe, piuttosto, per così dire, un poeta errante, gravato di rimoti e controversi retaggi, il quale avesse ricercato a lungo le vestigia di tutti i passati che s'accumulano e si riassumono in lui. Stanco di non aver potuto ricostituire le proprie origini, egli si sarebbe stabilito a Parigi, rassegnandosi, finalmente, ad essere sè stesso e a continuare, senza comprendere, la serie dei propri antenati. Si riscontrano, nell'opera sua, siffatte inquietudini e siffatta serenità. Dopo aver registrato e un po' indovinato codesto passato smarrito, con note di una musica intuitiva, nelle *Gammes* e nei *Fastes*, il poeta dei *Petits Poëmes d'Automne* ha vissuto, con passione, nel presente, guardando già all' avvenire, con lo sguardo profetico de' poeti e dei Messia. Divote utopie, senza dubbio, ma generose e che rivelano egregiamente la grande bontà e la grande dolcezza di quest'uomo.

Tormentato da reminiscenze indistinte e, si direbbe, dal ricordo d'una remota regalità, i racconti e le leggende regali gli parvero la sua propria storia; i musei, gallerie di famiglia. « La cura dell'arte ha diretto la sua vita, scriveva nel 1893 Henri de Regnier. Essa lo fece poeta e viaggiatore, quasi vagabondo. Egli errò per la Germania, l'Austria, l' Italia, l' Inghilterra, arrestandosi ovunque esiste un museo, una biblioteca, o qualche palazzo, o, più belli che altrove, il mare, i monti, le foreste: a Firenze ed a Siena, ha meditato davanti alle malinconiche beatitudini dei quattrocentisti; a Londra, ha

STUART MERRILL.

studiato nei preraffaeliti le curiose deviazioni romantiche delle grandi scuole antiche, nelle città della Germania e dappertutto, ha frequentato gli emaciati primitivi e le vergini claustrali e si è formato così una assai vasta e bellissima educazione estetica, rafforzata di filosofia ed ampliata di musica. Il Wagner lo ha trattenuto parecchi mesi a Bayreuth, ma vi sono due paesi che dovettero meritare la sua predilezione: l'uno immaginario, dove, dal Venusberg al Monsalvato, si evolve la grande leggenda wagneriana, sdegnosa, dolente od amorosa, in riva ai mari, presso i laghi limpidi, lungo fiumi; l'altro, Versaglia, e non tanto la Versaglia regolare e rettilinea con le sue acque circospette sotto l'alta pudicizia degli alberi e degli dei, quanto il minuscolo reame dei Trianon complicati ed ingenui e ancora frementi di orchestre nei boschetti.

« Il Merrill, infatti, accoppia il culto d'una prima epoca leggendaria all'amore per un tempo grazioso e si sente come in casa sua in quella suprema e deliziosa fantasticheria della vecchia Francia.

« Tale delicata comprensione è in lui come un legato modesto e familiare d' avole francesi che sposarono, soventi, nel corso delle età, i suoi padri sassoni e puritani, poichè Stuart Merrill, uscito di vecchia stirpe egregiamente imparentata, è nato il 1° agosto 1863 in America, nell' isola di Long-Island, patria pure del grande Walt Whitman. Compiuta tale formalità del nascimento, il Merrill fu condotto in Francia all' età d' un anno e mezzo e vi rimase fino al 1886. Ciò avvenne a Parigi. Allievo del collegio Condorcet, ivi conobbe Efraim Mikhael, in memoria del quale scrisse nei suoi *Fastes* così nobili versi, Pierre Quillard, che furono suoi condiscepoli nel tempo stesso di René Ghill, di Rodolphe Darzens e Georg Vanor e, tra di loro, fondarono un piccolo giornale litografato, *Le Fou*, nel quale apparvero i loro primi versi ».

Nel 1887, vennero in luce le *Gammes*, in un libriccino, oggi divenuto introvabile. Stuart Merrill non vi si mostra poeta della nuda natura. La sua poesia d'allora è un parco ben potato, nel quale egli offre belle feste: v' è rena minuta, sabbia d'oro, nelle redole e nei viali, statue di dee nei boschetti, tappeti erbosi accuratamente tosati, su cui si dispiegano vesti di gala. Regine e principesse d'altri tempi attraversano quel paesaggio di grande stile, e nessuno sospetta gli amori che agitano i loro nobili cuori dannati al silenzio. I zampilli d'acqua piangono nelle vasche:

> Par les nocturnes boulingrins
> Les crin-crins et les mandolines
> Modulent de demi-chagrins
> Sous la vapeur des mousselines.

Questi primi versi del poeta hanno maggior sincerità di quanto non ne lascino scorgere, ma la commozione — come gli affanni regali — si nasconde sotro i broccatelli e i falpalà.

> En poudre et panier Pompadour
> Et des roses pompons aux lèvres,
> Les marquises mènent l'amour
> Avec des manières si mièvres!

S'era ai primi bagliori del simbolismo; il Parnaso spirava e, senza maligna premeditazione, istintivamente, i nuovi poeti cercavano l'istrumento che loro consentisse di tradurre la loro anima nuova. Victor Hugo era stato il gran signore del Parnaso, ma si riconobbe che l'Hugo non era, per così dire, che la sintesi del secolo scorso. Era una fine e non un principio. È il Baudelaire che inizia la nuova serie. Il Verlaine ed il Mallarmé l'hanno già divinato.

Stuart Merrill non ignorò alcuno di questi tre maestri; ma se, da loro, egli tolse qualche cosa, fu soltanto nel ritmo e nell' architettura de' suoi versi. Baudelaire dovette specialmente allettare la sua adolescenza, con la sua nostalgia universale (i veri poeti sono sempre mesti, perchè comprendono tutto) ed anche col suo amore per le parole e le cose fastose:

> Sous les feuilles que frôle un vent crépusculaire,
> La pâleur de la lune illumine le soir;
> Un fantôme s'efface en l'ombre funéraire
> Et l'âme de l'air râle en brumes d'encensoir.

Questi versi hanno già la pienezza d'un melogranato dai chicchi serrati; ma già, altresì, in quella raccolta, si svela ciò che contrassegna la prima originalità del Merrill, que' regali splendori che cuoprono dolori segreti.

> Oh, m'évader des murs de mon divin enfer
> Vers les lointains où vont les graves cavalcades,
> Caracolant au chant des fanfares de fer!
> Rien ne peut divertir la douce déraison
> De l'Infante qui va vers la haute terrasse
> D'où le regard des rois rôde vers l'horizon.

Ecco, senza dubbio, il brano più bello del volume. V'è dentro ben altro che gemme.

NOCTURNE.

> La blême lune allume en la mare qui luit,
> Miroir des gloires d'or, un émoi d'incendie!

Tout dort. Seul, à mi-voix, un rossignol de nuit
Module en mal d'amour sa molle mélodie.
Plus ne vibrent les vents en le mystère vert
Des ramures. La lune a tu leurs voix nocturnes;
Mais à travers le deuil du feuillage entr'ouvert
Pleuvent les bleus baisers des astres taciturnes.
La vieille volupté de rêver à la mort
A l'entour de la mort endort l'âme des choses.
A peine la forêt parfois fait-elle effort
Sous le frisson furtif de ses métamorphoses.

STUART MERRILL IN CAMPAGNA.

Chaque feuille s'efface en des brouillards subtils.
Du zénith de l'azur ruisselle la rosée
Dont le cristal s'incruste en perles aux pistils
Des nénuphars épars sur l'eau fleurdelisée.
Rien n'émane du noir, ni vol, ni vent, ni voix,
Sauf lorsqu'au loin des bois, par soudaines saccades,
Un écumeux ruisseau croule sur les gravois.
L'écho s'émeut alors de l'éclat des cascades.

* * *

È codest'arte sontuosa costruttrice di palazzi pei sogni, che Stuart Merrill, regio architettore, doveva anche esagerare nei suoi *Fastes* (1891). Su di una solida intavolatura, il poeta combina le sue parole: bemolli e diesis, come note musicali, forma accordi perfetti, o dissonanti, a seconda del grado della sua sensibilità, ed accumula così sonorità che vuole *colorate*. Un simil lavoro di notazione musicale nuoce forse alla ispirazione ch'esse vogliono esprimere; nullameno, con queste allitterazioni, con questi connubii di vocaboli bene accoppiati, il poeta ottiene effetti di colori, di musica e di odori, ne' quali tutti i sensi sono impegnati.

Questa non è forse una composizione musicale?

DÉCOR.

Debout contre l'écran nacarat
Que chamarrent des chimères d'or.
Dans une attitude d'apparat
Qui lui bombe son corselet d'or,
L'Infante, du geste de ses doigts
Alourdis de rouges anneaux d'or,
Effeuille par monceaux et par poids
Une flore de rubis et d'or
Dont les corolles de maint carat
Flambent en chutes de pourpre et d'or

Sur le fond de l'écran nacarat
Que chamarrent des chimères d'or.

Stando al precetto del Verlaine, questi versi sono dispari; essi acquistano con ciò un certo senso di inquietudine. C'è pure in essi la influenza sicura di René Ghill, l' autore del metodo evoluto-istrumentalista, e se tali teorie hanno trovato qualche pratica applicazione non è nell'opera del Ghill, assai goffa, ma in quella del Merrill.

A malgrado di siffatti risultati, è senza dubbio erroneo il volere così, volontariamente, tradurre musicalmente immagini visuali. Esprimano i poeti la loro vera sensibilità e troveranno, per manifestarla, la musica che occorre: se s'ingannano, significa che non sono poeti. Esiste, in tutte le lingue, tra la sonorità e il significato delle parole un misterioso rapporto, non analizzabile, ma certo; conviene trovare la intonazione. Il Verlaine ha composto in tal modo, senza metodo certamente, parecchie piccole sonate divine, che fanno piangere la nostra sensibilità; tutto vi si trova riunito, l'immagine, la musica, l'odore delle cose, e quel resto d'ogni sensazione, che è il ricordo sentimentale. L'arte simbolistica, ce lo ha detto il de Regnier, non istà nel dipingere, ma nell'evocare; così chi ha le sue commozioni ed i suoi ricordi personali s' indirizza ad un pubblico già artista. Colui che non possiede tali requisiti, nulla comprenderà mai dei singulti de' poeti.

Sonnet

Les cours de mon palais étaient pleines de fous
Jouant du bilboquet, de l'arc et de l'épée.
La reine leur riait, en ma pourpre drapée
Et saccageait les fleurs des juillets et des aoûts.

Les cors au loin chantaient la chasse et l'épopée;
Les lourds carrosses d'or écrasaient les cailloux
Dans le parc où l'eau pleure au fond des marbres roux;
On allait voir l'armée à mes portes campée.

Une meute jappait à l'appel des varlets.
Parmi les ifs taillés les paons faisaient la roue.
Tout le soir embaumait comme un cœur qui
[s'avoue.

Mais tourné tristement vers mon trop beau palais
Où la reine riait toujours avec les pitres,
Je regardais mourir le soleil dans ses vitres

Stuart Merrill

AUTOGRAFO DI STUART MERRILL.

Questa poesia dei *Fastes* non è assolutamente im-

personale, giacchè non si dà mai vera poesia che sia impersonale: nullameno, sembra che il Merrill abbia, qui, tradotto piuttosto le fantasie del suo pensiero, impressionate da letture o da quadri, che non la sua sensibilità direttamente colpita. Forse era ancora giovanissimo e non aveva ancora personalmente vissuto.

Egli intitola in fatti uno dei brani più notevoli del suo libro:

RÊVERIE.

Accoudée au rebord d'or de la balustrade,
La Reine, ayant les yeux las de la mascarade,
Saccage de ses doigts ensanglantés de bagues
Sur les eaux de cinabre aux rutilantes vagues,
Des rhododendrons roux, des lilas et des roses,
Qui vogueront, au loin de ces jardins moroses,
Vers le Prince parti pour d'âpres épopées,
Dont l'étendard, parmi la pompe des épées,
Ondule en plis d'azur purs de toute macule
Contre l'or et le sang d'un dernier crépuscule.

* * *

Ma tutti questi sogni si incarnano in un essere reale, in una donna vera. *Les Petits Poëmes d'Automne* ci parlano d'amore: sono confidenze semplicissime e bellissime:

L'enchanteresse de Thulé
A ravi mon âme en son île
Où meurt, tel un souffle exhalé,
Le regret de l'heure inutile.

Codesta amante, egli la crea Regina, vuole che ella sia la fioritura di tutto il passato immaginario, « quel passato che gli si nasconde ». Pensa, contemplandola, alla figlia del re d'Ys, ch'egli amò già nei secoli leggendari, e dice all' amante effettiva d'oggi, che, come l'altra, « avventa de' gigli alla luna »:

Je savais bien que tu fus elle
Avec ta peur des lendemains,
Cet air mortel qui m'ensorcelle
Et les gestes las de tes mains.

Egli riassume così, definitivamente, i suoi ricordi atavici:

ROYAUTÉ.

Je suis ce roi des anciens temps
Dont la cité dort sous la mer,
Aux chocs sourds des cloches de fer
Qui sonnèrent trop de printemps.

Je crois savoir des noms de reines
Défuntes depuis tant d'années,
O mon âme! et des fleurs fanées
Semblent tomber des nuits sereines....

Les vaisseaux lourds de mon trésor
Ont tous sombrés je ne sais où,
Et désormais je suis le fou
Qui cherche sur les flots son or.

Pourquoi vouloir la vieille gloire
Sous les noirs étendards des villes
Où tant de barbares serviles
Hurlaient aux astres ma victoire?

Avec la lune sur mes yeux,
Calmes, et l'épée à la main,
J'attends splendir le lendemain
Qui tracera mon signe aux cieux.

Pourtant l'espoir de la conquête
Me gonfle le cœur de ses rages:
Ai-je entendu, vainqueur des âges,
Des trompettes dans la tempête?

Ou sont-ce les cloches de fer
Qui sonnèrent trop de printemps?
Je suis ce roi des anciens temps
Dont la cité dort sous la mer.

Poscia egli abdica, non volendo più essere che un uomo.

L'amore, che è fiorito nel suo cuore, gli fa comprendere la vera bellezza della vita. La sua radiosità interiore si riflette su le cose, le rischiara, egli le descrive con compiacimento, con sensualità. Il Principe ha lasciato il suo palazzo e si è smarrito nella foresta; tutto è nuovo per lui: il canto degli uccelli, i colori autunnali delle foglie. Ma que' paesaggi, in realtà, attingono la loro vita da colei che egli ama e della quale projetta innanzi a sè la bellezza:

Je crois, folle, que tout l'Automne
Dort en tes yeux, et ta voix,
Las! se lamente monotone
Comme le vent lent dans les bois.

Tes cheveux sont couleur des feuilles
Qui vont mourir, et tes mains
Semblent flétrir, que tu le veuilles
Ou non, les fleurs des lendemains.

* * *

Il Poeta non rientrerà nel palazzo de' suoi sogni: egli preferisce la tranquillità d'una capanna, dischiusa al vento delle *Quatre Saisons*,

Où la lampe allumée à l'heure du secret
Eclaire les feuillets que ma béatitude
Livre au leurre du temps sans remord ni regret.

« Ciò che, di primo acchito, caratterizza le *Quatre Saisons*, scriveva non ha guari André Beaunier, è la presenza, qui, per la prima volta, nell' opera di Stuart Merrill, d'una ardentissima preoccupazione sociale ». Per la prima volta? Tale preoccupazione sociale era tanto inattesa quanto lo dice il Beaunier? Certo che nulla, nè nelle *Gammes*, nè nei *Fastes*, la faceva presentire; ma si sarà meno stupiti quando si sappia che, un tempo, all'ora stessa nella quale scriveva i suoi primi versi tanto aristo-

cratici, Stuart Merril, a Nuova York, organizzava i gruppi socialisti americani.

Il socialismo di Stuart Merrill sembra basato sopra questa idea, ripresa dal Rousseau, che non v'è salvezza al di fuori della natura, che tutti hanno diritto alla felicità ed è ciò che egli predica :

. . . Il faut que tu sois sage comme la nature
Et que tu écoutes à la fenêtre la chanson des oiseaux
Et le travail des abeilles autour des fleurs mûres
Dans le petit enclos où l'on entend rire un ruisseau.

Queste idee non hanno molta originalità. Accettiamo la visione del poeta che è bella, senza troppo credere che la natura sia il rimedio contro tutti i mali. La natura, per essere bella, ha bisogno di essere contrariata, ed è, senza dubbio, una superiorità dell'uomo quella d'averla foggiata a propria immagine, piuttosto che lasciarsi piegare alla sua.

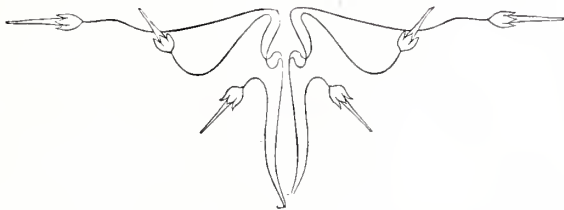
Tali idee sono anch' esse frutto dell'amore, nè saprei meglio riassumerle se non citando queste tre strofe che contengono la filosofia di tutto il volume :

Et l'amour est entré en riant dans notre maison,
Et nous ceignant le cou du double collier de ses bras,
Il a forcé nos bouches closes et nos yeux ingrats
A voir et à dire enfin ce que nous leur refusons.

Depuis, nous avons fermé la porte de notre maison
Pour garder auprès de nous le dieu errant Amour
Qui nous fit oublier la fuite furtive des jours
En nous chantant le secret eternel des saisons.

Mais nous l'ouvrirons un jour la porte de notre maison,
Pour que l'Amour, notre ami, aille baiser les hommes
Sur les lèvres et sur les yeux — aveugles et muets que [nous sommes ! —
Comme il nous baisa sur les nôtres, ce soir plein d'oraisons.

Questa raccolta, che è l'ultima finora, di Stuart Merrill, è il frutto della sua maturità. L' arte ne è perfetta, ma essa possiede, oltre questi pregi esteriori, una specie di grande contenuto umano. Tutte le commozioni penose dell'uomo di fronte alla vita finalmente compresa, sono espresse in questo libro. È un misto di altissime serenità e di calmissime amarezze. Il verso spiega le sue ali e vola su la vita. Un tale verso, che il poeta si è creato, non è il verso libero, ma un verso che risponde alla sua speciale organizzazione, un verso nuovo, un alessandrino di quattordici piedi, in cui le mute qualche volta si elidono. È di una musicalità sapiente, troppo sapiente, forse, ed è il rimprovero che io farei al Merrill : codest' arte richiede una specie di iniziazione. Ma vi sono pure, in questa raccolta, versi dai ritmi noti, versi solamente sciolti, la cui semplicità sincera commuoverà tutte le sensibilità. Stuart Merrill non è soltanto un valente orafo di parole, ma un vero poeta che fa piangere.

JEAN DE GOURMONT.

PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE — FRANCESCO GUARDI: CHIESA DELLA SALUTE E BADIA.

PER LA BELLEZZA ARTISTICA D'ITALIA.

I NEMICI DI VENEZIA.

ONTINUIAMO a lottare! Ci animano alla lotta la certezza di far cosa utile all'arte del pari che al paese, e i buoni risultati ottenuti dalle prime campagne. Il piviale d'Ascoli Piceno è tornato in Italia; le mura di Lucca non si sono forate; si sono cessati i massacri nella pineta di Ravenna; e le prese d'acqua alla cascata del Velino non saranno di così « facile accesso » e « completo esaurimento » come l'Acciaieria di Terni forse credeva e contava che fossero!

Andiamo, dunque, avanti. Ora si tratta — se è possibile — d'impedire alcuni danni minacciati alla divina Venezia e di unirsi alle buone anime cittadine nel protestare contro i delitti *consumati* (non tutti per fortuna irrimediabili) e contro gli *attentati anarchici*!

Che i fili della luce elettrica dovessero traversare la laguna, era necessità e contro le necessità non si discute; ma sarà pur lecito chiedere se era inevitabile che si sostenessero con tante volgari torrette Eiffel, con tanti *cavalletti* o ponticelli di ferro (che s'allineano come una fila di soldatini per lo specchio della laguna) con traverse di sostegno, sbarre da campanelle, intrecci di ponti, da parere una tettoia di ferrovia in costruzione.

Era, infatti, proprio impossibile passar sott'acqua come si fa coi cavi marini? E, se anche tornava più dispendioso, non si doveva tener conto della bellezza della laguna che con la sua vasta solitu-

dine (interrotta solo dalle lontane isolette e dal lieve transito di qualche nave o gondola) preparava così intensamente lo spirito per *sentire* tutta la maraviglia della città del mare? E se si doveva, ad ogni costo, alzare un sostegno esterno dei fili, non era da studiarsi qualcosa di meglio che una sbigottita processione di stampelle e di forche?

***

Ma se per ora, e per molto tempo ancora, sarà difficile che si rimedi a quello sconcio, noi abbiamo ferma fede che si saprà presto trovar modo di sbarazzarne un altro, più piccolo, ma per compenso..... più banale!

Appena usciti dalla stazione di Mestre, quando proprio il viaggiatore si prepara al godimento e all'emozione d'entrare in Venezia, eccolo distratto da una serie di trampoli reggenti dei tavolacci dozzinali tinti in giallo, in rosso, in turchino, che raccomandano, con l'aria di mendicanti importuni, il *Cacao Kohler*, il *Fernet Branca*, il *Gala Peter*, il *Grosses Restaurant Pilsen* ecc. ecc.

Io vorrei sapere quale senso di rispetto abbiano i padroni di quei « mendicanti importuni », per l'arte, per Venezia, pei forestieri ed anche per sè stessi, se si fanno avanti, sulle porte della laguna, a raccomandare la loro merce in quel modo!

Il meglio sarebbe che il Municipio e le società artistiche li invitassero ad uno ad uno, e li persuadessero a fidare più nella loro merce, se è buona, che nei cartelloni. Siamo convinti che ascolterebbero le buone ragioni, almeno per non giustificare le cattive, le quali potrebbero esser queste: abbattere i loro trespoli o *boicottare*, sino al possibile,

LAGUNA DI VENEZIA — LE « TORRETTE DELLA LUCE ELETTRICA ».

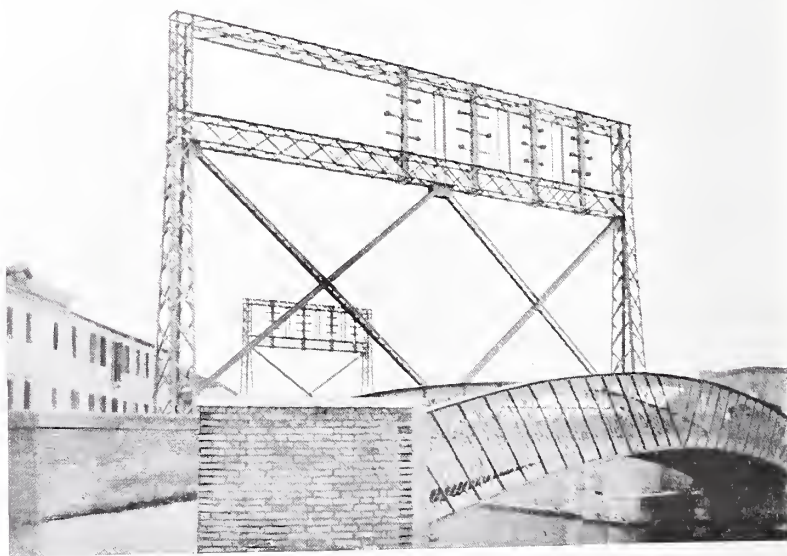
LAGUNA DI VENEZIA:

I « PONTI DELLA

LUCE ELETTRICA ».

VENEZIA:

I « PONTI DELLA

LUCE ELETTRICA ».

« CARTELLI-RÉCLAME » TRA MESTRE E VENEZIA.

« CARTELLO-RÉCLAME » TRA MESTRE E VENEZIA.

la merce così fastidiosamente e indecorosamente raccomandata.

*
* *

Ben più, però, dei *cartelli-réclame*, delle torrette Eiffel e dei cavalletti in ferro che contaminano la laguna, è da lamentare che si sia lasciato costruire a ridosso della Badia di S. Gregorio il grande Palazzo Genovesi, il quale, a chi muove pel Canal Grande dal Ponte di ferro dell'Accademia, nasconde tutto il mirabile tamburo della cupola maggiore di S. Maria della Salute con le sue grandiose volute, e la cupola piccola e i due campanili che la fiancheggiano e la facciata di S. Gregorio.

Se l'architetto Baldassarre Longhena avesse visto a' suoi giorni una cosa simile sarebbe morto di dolore! E chi sa quanto n'avrebbero sofferto Antonio Canal, Bernardo Bellotto e Francesco Guardi, che non si stancavano mai di ritrarre d'ogni parte l'insigne chiesa sorta dall'esultanza scoppiata alla fine dell'atroce pestilenza del 1630.

Ma tali ruine sono oramai il privilegio dei nostri tempi, pieni di presunzione retorica, nei quali il parlar d'arte, d'estetica e di « *suggestione spirituale* » ha sostituito, per moda, il parlare di cavalli da corsa e di bachi da seta!

IL PALAZZO GENOVESI E LA CHIESA DELLA SALUTE.

È chiaro che, se in quel punto centralissimo di Venezia, vicino alla Piazza di S. Marco e all'Accademia, di contro ai Palazzi Contarini ed Emo, non erasi in passato costruito nessun grande edificio; è chiaro, ripetiamo, che si era voluto evitar sempre di sacrificare la superba chiesa che dall'umiltà raccolta e prona delle case vicine sorgeva come una gloriosa aspirazione al cielo.

IL CANAL GRANDE E LA CHIESA DELLA SALUTE.

(Quadri di Bernardo Bellotto nella Galleria di Venezia). (Fot. Anderson).

VISTA DELLA CHIESA DELLA SALUTE PRIMA CHE SI COSTRUISSE IL PALAZZO GENOVESI.

VISTA DELLA CHIESA DELLA SALUTE DOPO COSTRUTTO IL PALAZZO GENOVESI.

Ma la nostra amarezza, pensando a quanto della chiesa appariva, riguardata dalle soglie dei Palazzi Cavalli e Corner, prima che si alzasse il Palazzo Genovesi, e quale mole essa sembrasse contemplata dal Giardino Reale e dalla Piazzetta, è oggi accresciuta dalla voce che quel Palazzo Genovesi, ceduto ad una Società d'Alberghi, sia per ampliarsi soprae-levandosi alla pittoresca casetta della Badia (così artistica pel suo vario colore, per la sua bella porta e le finestrelle laterali); sia, cioè, per coprire del tutto la chiesa della Salute; per accerchiare, soffocare, schiacciare, magari imbellettare il chiostrino della Badia che è delle più incantevoli cose di Venezia nelle sue snelle colonne, nei profilati architravi di legno, nei lacunari, nella *vera* del pozzo, nei parapetti ornati, nei camini sporgenti, nella vista del fianco di S. Gregorio, delle cupole e delle torri della Salute, nelle terrazzette, sino alle quali le piante salgono attaccandosi ai legni, alle cornici, alle imposte delle finestre, alle gronde, ricadendo pendule, ondulando alla brezza. Nè tavolozza mai donò a un dipinto più varia e magnifica sinfonia di colori, chè dalle pietre muscose dei piani ai mattoni sanguigni di S. Gregorio, dal foscheggiare delle travature di legno al puro argento dei marmi della Salute, ogni cosa porta la sua nota al grande coro

GRUPPO DELLA SALUTE E DI S. GREGORIO PRIMA CHE SI COSTRUISSE IL PALAZZO GENOVESI.

(Fot. Naya).

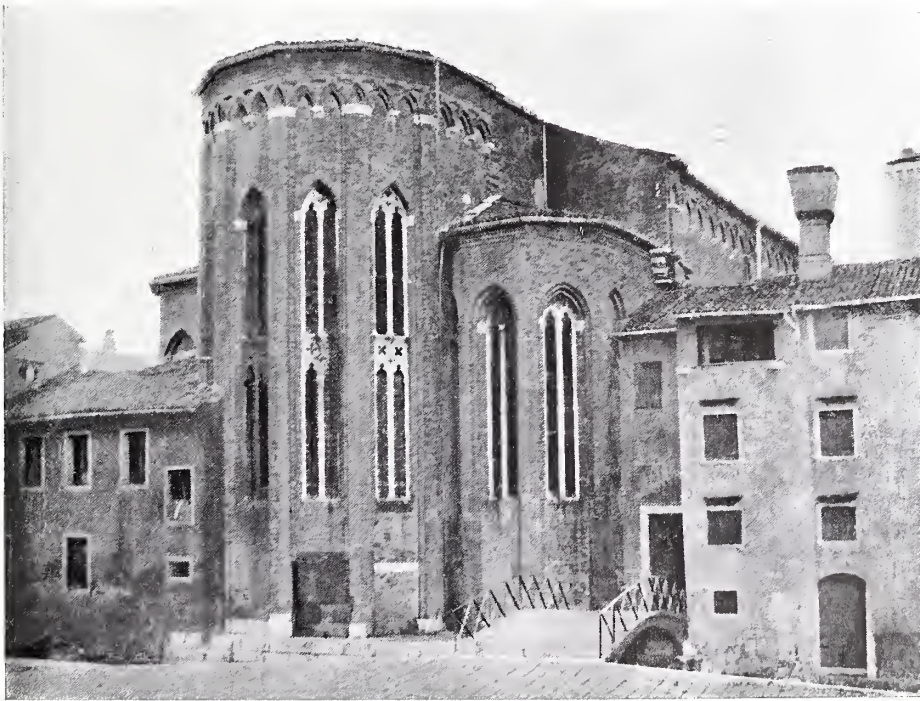
policromo, ogni cosa concorre del pari alla felicità degli occhi e dell'intelletto.

* * *

Nè le voci di prossimi attentati ci arrestano a ciò. Si dice pure che la Società degli Alberghi abbia chiesto d'acquistare un pezzo di terreno a fianco della chiesa di S. Gregorio e a ridosso delle sue absidi, dove, se dapprima metterà semplici servizi senza elevarsi con altre ali di fabbrica, col tempo la necessità locandiera troverà ben modo di fare il proprio comodo e d'ampliarsi *costruendo.* Che bella vista si avrà infatti sulla piazza della Salute, verso il molo, la Riva degli Schiavoni e il canale di S. Marco !!

CHIOSTRO DELLA BADIA DI S. GREGORIO.

Le camere in quel posto saranno richieste con viva insistenza e saranno pagate saporitamente. Questo è ciò che interessa. Altro che il chiostro della Badia e le absidi di S. Gregorio!

CHIOSTRO DELLA BADIA DI S. GREGORIO. (Fot. Naya).

ABSIDI DI S. GREGORIO.

RIVA DEGLI SCHIAVONI — HÔTEL DANIELI, PRIGIONI E PALAZZO DUCALE.

* * *

E la stessa Società degli Alberghi tenta — dicono — di *costruire* verso le *Prigioni*, abbattendo le tre piccole case (sotto le quali sta il *Caffè Orientale*) risolute in alto a timpano e digradanti verso il severo palazzo, edificato da Giovanni da Ponte. Questo fatto non sarebbe meno delittuoso degli altri, già denunziati, poichè non v'ha chi non vegga che un edificio troppo elevato (24 metri!!), in quel punto, umilierebbe le Prigioni e il Palazzo Ducale, rimpicciolendone, come effetto e come risultato prospettico, le proporzioni.

Inoltre, su quelle piccole case, per tanta parte ancora di legno, aleggia lo spirito della leggenda e della storia. Si racconta che quando il doge Vitale Michiel II fu trucidato (nel giorno di Pasqua del 1172 e nell'atto che recavasi a S. Zaccaria), l'assassino, Marco Cassolo, si rifugiò in altre preesistenti nello stesso luogo. Ma, preso, egli fu impiccato, le case, forse dei complici o ricettatori, furono demolite e si stabilì che quelle che sarebbero sorte in seguito, sarebbero state modeste costruzioni di legno.

Il Magno nella sua cronaca scrive : « Fo ruinà quelle case et costituido mai non le se possi far de piera, et cussì sono et fansi di legno, et che lo Doxe se farà, no vadi più per quella via, ma per S. Filippo et Jacomo, et fo fato far quelli do ponti de piera et cussì se oserva ».

* * *

Che le voci che abbiamo raccolte siano vere, purtroppo ci viene assicurato da chi è in caso di

saperlo bene. D'altronde per dare l'allarme non è da aspettare che la casa bruci tutta.

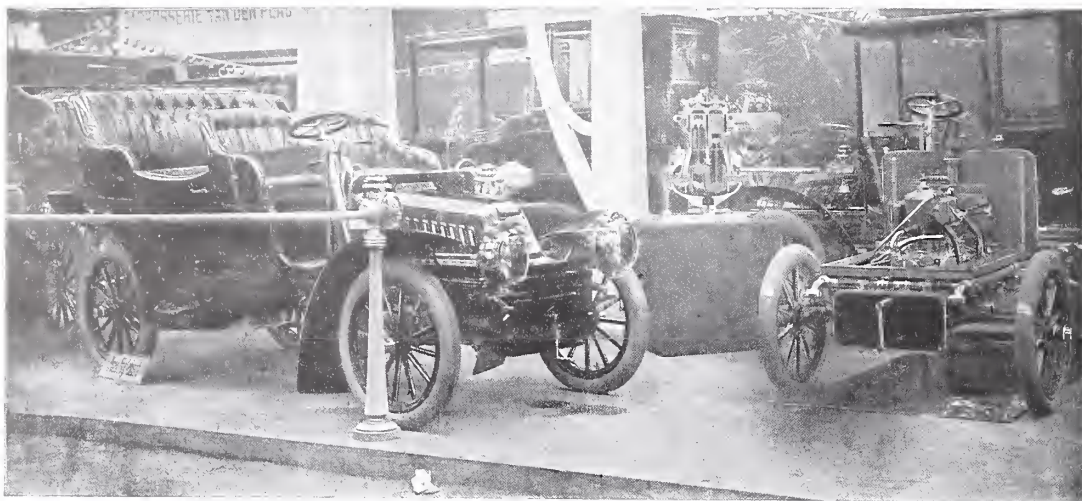
Se dopo avere nel 1903 allineate le torrette Eiffel su per la stesa della laguna e aver piantato al Forte Malghera le sconcie tabelle della *réclame*, e aver nascosto col Palazzo Genovesi metà della Salute e di S. Gregorio... sarà ancora concesso alla Società degli Alberghi di soffocare il resto della Badia e di sopraffare le Prigioni.... converrà persuadersi che gli uomini s'aggiungono al fato che colpisce la maravigliosa città e che la caduta del campanile non è stata davvero il maggiore dei danni!

Dicono taluni che le leggi e i regolamenti sono insufficienti a provvedere completamente alla salvezza artistica di Venezia. Ebbene: il tempo in cui le leggi si davano bell'e fatte, in tavole marmoree, dal Padre Eterno a Mosè, è passato. Oggi le leggi le fanno gli uomini, e gli uomini, che hanno fatto quelle che non riescono a salvare Venezia dalle avidità albergatrici, facciano quelle che raggiungono il nobile scopo.

È infatti cosa sbalorditiva vedere come siano più specialmente *réclames* d'alberghi che *banalizzano* la laguna e progetti di locandieri che attentano all'effetto dei principali monumenti di Venezia.

Sembrerebbe ragionevole che coloro, che speculano sulla bellezza di quella città, dovessero essere i primi ad astenersi dal contaminarla. Invece sono come i *guappi* napoletani che sfregiano col rasoio la faccia della donna che dicono d'amare. E se pei *guappi* c'è il codice penale, si faccia per gli altri qualcosa che valga a... tosarne le malefiche intenzioni.

CORRADO RICCI.

FIRENZE, UFFIZI — VEDUTA DI VENEZIA DEL CANALETTO. (Fot. Alinari).

AUTOMOBILI « DION-BOUTON ».

ULTIMI PROGRESSI DELL'AUTOMOBILISMO: L'ESPOSIZIONE DI BRUXELLES.

Rotis currentibus ferreis in trabibus fugit, igne et aqua sævientibus, mirabile vehiculum.

TALE l'enigma da me letto ultimamente gittando a caso gli occhi su uno di quei piccoli fogli tedeschi, i redattori dei quali si divertono, in tutta buona fede, nel vestire all'antica le cose più moderne. Si ha un bell'essere latinisti di prim'ordine, ma credo io sia lecito di rimaner pensosi circa la esatta natura del « mirabile vehiculum » così descritto e rinforzato da ablativi assoluti ed altri. Quali e quanti tormenti però per un latinista non di primo ordine! E credo ve ne siano assai più di questa seconda categoria che della prima, e credo anche di appartenervi io pure. Non vi stupite, dunque, s'io rimasi perplesso e se mi occorsero meditazioni profonde e sforzi di memoria grammaticale per iscuoprire quale oggetto volgare, quale macchina comune si nascondesse sotto il velame di parole miranti senza dubbio ad una indicazione precisa. A lungo andare, grazie a un lampo improvviso, una ispirazione mi venne dall'alto, e non so come intuii che lo scrittore parlava d'una « locomotiva ». Anche ora non sono, per altro, sicurissimo della esattezza della mia traduzione: mancavano le note sapienti di sapienti commentatori! Confesso che, quel giorno, io provai la più viva simpatia pel latino popolare e commerciale *rinvenuto*, sembra, recentemente e che, ne ho l'intimo convincimento, chiama il « mirabile vehiculum » semplicemente *locomotiva*, *locomotivo*, o qualche cosa di analogo. Ciò non toglie che un tal latino *rinvenuto* non m'appaia bravamente impacciante per la storia della scienza e non sconvolga tutte le mie nozioni cronologiche su le prime locomotive.

Ma non so perchè io venga a sciorinarvi tutte queste storielle. Non era a ciò che io intendevo approdare citando il bel testo latino. Volevo soltanto formulare il voto di potervi, un giorno, far conoscere il frutto di una nuova ispirazione del genio oscuro, che ha trovato una sì bella, semplice e luminosa traduzione del nome « locomotiva » ed augurarmi di vedere, tra breve, l'equivalente completo ed esplicito del nome « automobile ». Forse un tal nome non è ancora bastevolmente venerabile per essere giunto sino all'orecchio dell'augusto

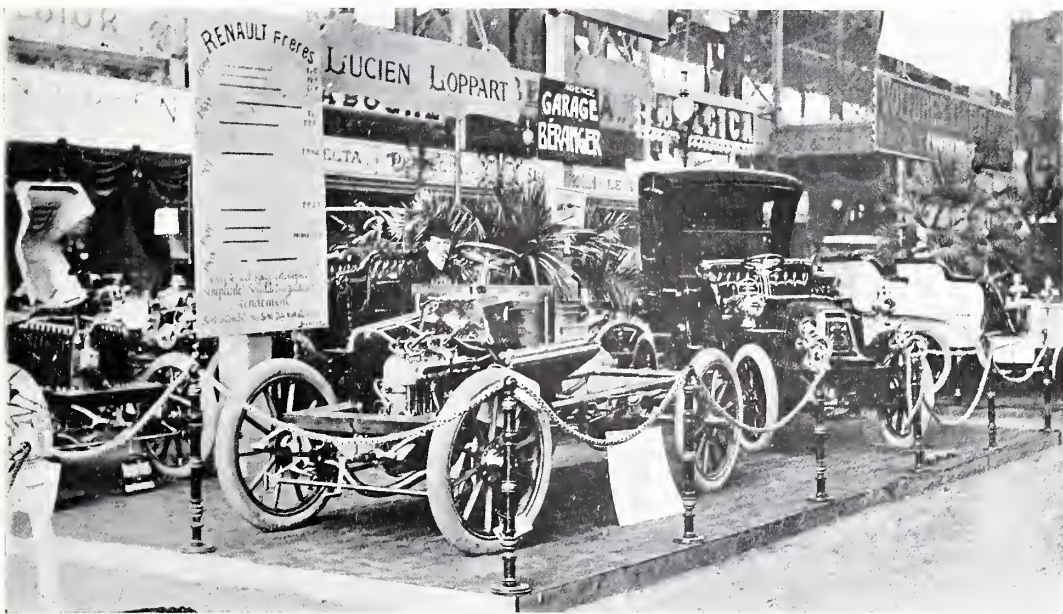
e pomposo interprete. I nostri pronipoti avranno, indubbiamente, la primizia di un tal capolavoro, quando l'automobile sarà arrivato a far relegare fra ferravecchi e la trazione a vapore e la trazione elettrica. Può darsi anche, stante l'andazzo delle cose, non occorra aspettare una tale epoca, certamente lontana, se si prende come termine di paragone la vita dell'uomo, ma assai prossima, se la si considera nel tempo infinito, forma del movimento, come dicevano gli antichi professori di filosofia.

L'automobile offre, di fatti, tali vantaggi sul treno a vapore e sulla tramvia, o treno elettrico, che la sua preferenza e preponderanza non possono lasciar luogo a dubbio. L'automobile deve supplantare gli antichi mezzi di trasporto per terra: non è che questione di tempo, l'automobile è la libertà, l'indipendenza: le ferrovie, le tramvie sono il servaggio. In automobile non si ha mestieri di guide, nè di filo conduttore dell' elettrico. Si parte quando si vuole, si ritorna quando si vuole, si sceglie la strada che si vuole, si rallenta o si accelera come si vuole; qualche volta anche si rimane arenati quando non si vuole. Questi ultimi sono gli inconvenientucci che fanno vieppiù apprezzare i vantaggi. E poi codesti piccoli inconvenienti non sono che transitori, e già più d'un *chauffeur* de' primi tempi si lagna perchè non vi sono più leve che aggraffano, non più cunei che bruciano, non più berretti da riempiere d'acqua alla pozzanghera, non più occasioni di « faire le serpent » sotto la carrozza! Tanto è vero che anche i più entusiasti delle novità non istanno molto a rimpiangere il buon tempo antico e che i progressisti dell'oggi son destinati a divenire gli impenitenti conservatori del dimani. Comunque sia, i piccoli inconvenienti ancora inerenti all'automobile ad essenza spariranno infallantemente con

VISTA GENERALE DEL SALONE DELL'AUTOMOBILE ALL'ESPOSIZIONE DI BRUXELLES.

l' adozione dell' automobile elettrico, m' intendo il vero, l' impeccabile. Perchè, sino ad ora, l'automobile elettrico ha scoraggiato anche i suoi più ardenti

SEZIONE « MALEVEZ-MICHOTTE » ALL'ESPOSIZIONE DI BRUXELLES.

fautori. Esso ha la grave pecca di richiedere una batteria di accumulatori, che è molto pesante, molto ingombrante, molto capricciosa e sembra darsi malignamente uno apposito studio per scaricarsi proprio al momento in cui non v' è alcun modo di ricaricarla. In tale momento l'automobile e coloro che ci stanno sopra ci fanno una ben triste figura e non c' è altra risorsa se non la ricerca di cavalli per condurre la pesante macchina alla più prossima stazione. Ed ecco un disappunto che disorienta anche i più forti entusiasti. La migliore prova all'appoggio della nostra tesi la possiamo trovare nel fatto che l'ultima ed importante esposizione di

SEZIONE « RENAULT » ALL'ESPOSIZIONE DI BRUXELLES.

SEZIONE « PALAIS DES CHAUFFEURS » ALL'ESPOSIZIONE DI BRUXELLES.

automobili di Bruxelles, della quale diamo numerose ed interessanti fotografie, fra le centinaia di vetture esposte, conteneva soltanto una vettura elettrica che destava veramente pietà!

Senza codesto piccolo difetto che, disgraziatamente, è capitale, l'automobile elettrico non avrebbe che delle buone qualità. Esso non spaventa alcun e potessero immagazzinare tale quantità di elettricità da non aver mai a temere arresti. Il male si è che un tale accumulatore non è ancora stato inventato e forse non lo sarà mai. La prospettiva non è incoraggiante; ma si deve, forse, perciò, rinunciare all' automobile elettrico ed a' suoi vantaggi? Gli inventori non lo sognano nemmanco e noi del

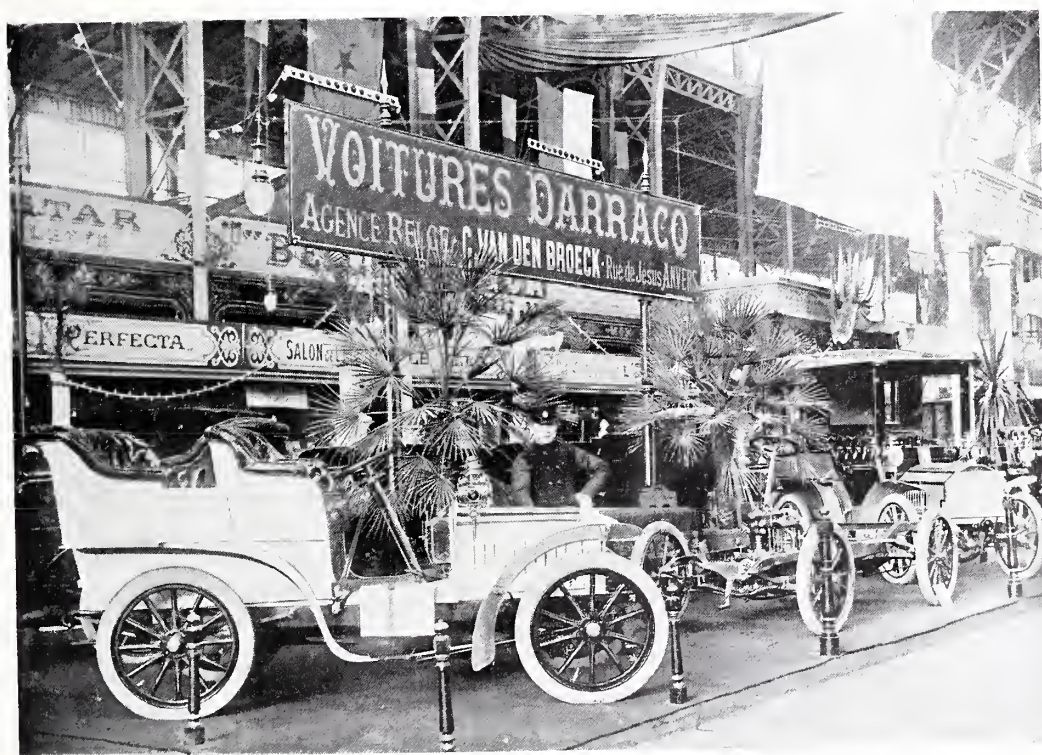
CARRO ED AUTOMOBILE DELLA « NEUE AUTOMOBIL GESELLSCHAFT » DI BERLINO.

volatile di passaggio col suo stridore di vecchie ferramenta, e con le sue esplosioni; non disturba alcun passante co' suoi vapori di nafta e di petrolio; non dà il mal di mare a coloro che vi stanno sopra con le sue scosse e i suoi tremolii; non slancia il suo conduttore verso il cielo con l'esplosione del suo serbatoio. Forse quest'ultimo vantaggio costituisce il suo lato debole, ma credo che i conduttori non se ne lagneranno mai.

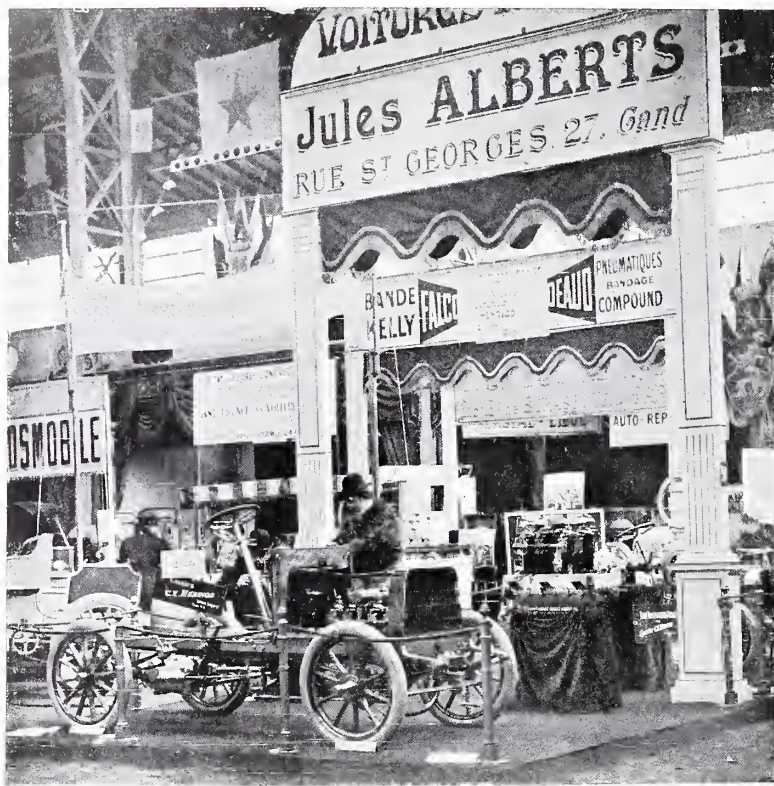
L'ideale dell'automobilismo sarebbe, dunque, una carrozza elettrica, i cui accumulatori fossero leggeri pari, poichè c'è più di un mezzo di fruire dei vantaggi dell'automobile elettrico, anche facendo a meno dei fastidi che cagiona la batteria d'accumulatori. Gli automobili, ne' quali un tal mezzo viene applicato, sono conosciuti sotto il nome di *automobili misti*.

Noi, sinora, ne conosciamo due tipi, dei quali diremo qualche parola.

L'idea che dovette sorgere di primo acchito è stata quella di sostituire gli accumulatori con un'altra sorgente di elettricità, segnatamente, con la più co-

RUOTE IN CAUCIÙ SISTEMA « POLACK ».

GLI AUTOMOBILI « DARRACQ » ALL'ESPOSIZIONE DI BRUXELLES.

moda di tutte, ossia: con un gruppo elettrogeno, vale a dire: con la dinamo posta in azione da un motore non elettrico. La corrente della dinamo viene quindi inviata ai motori elettrici che fanno girare le ruote della carrozza.

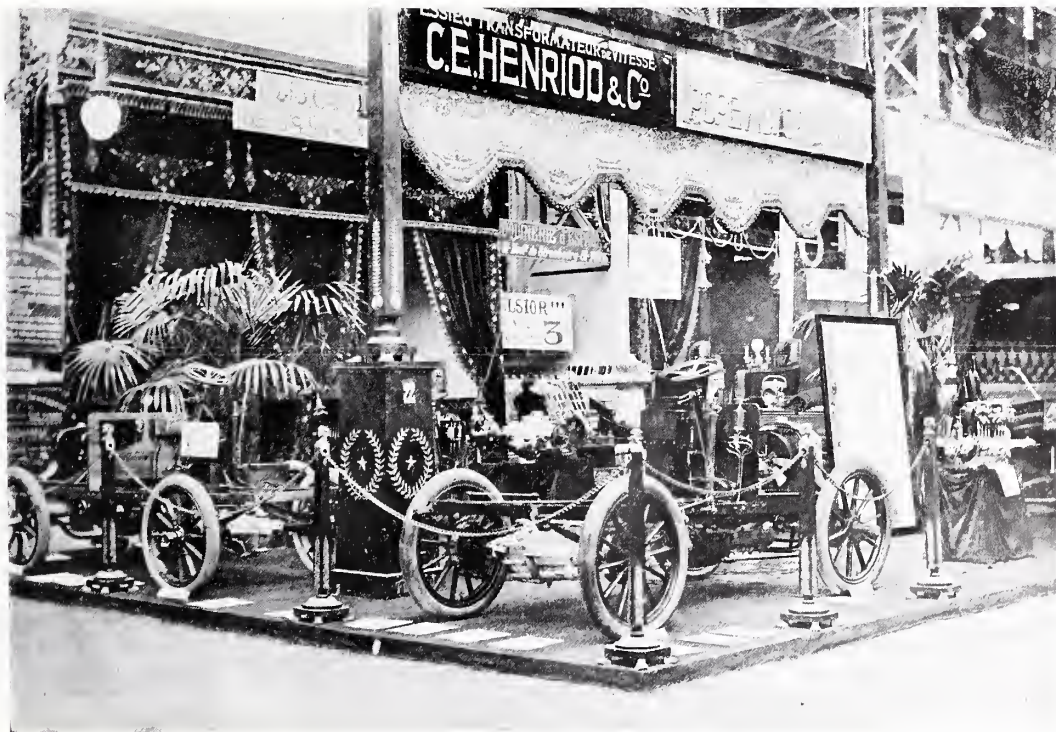
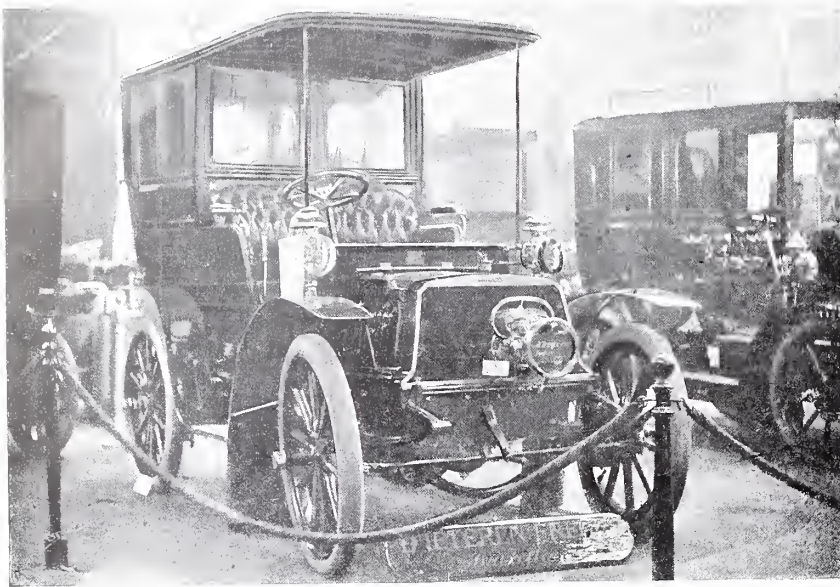
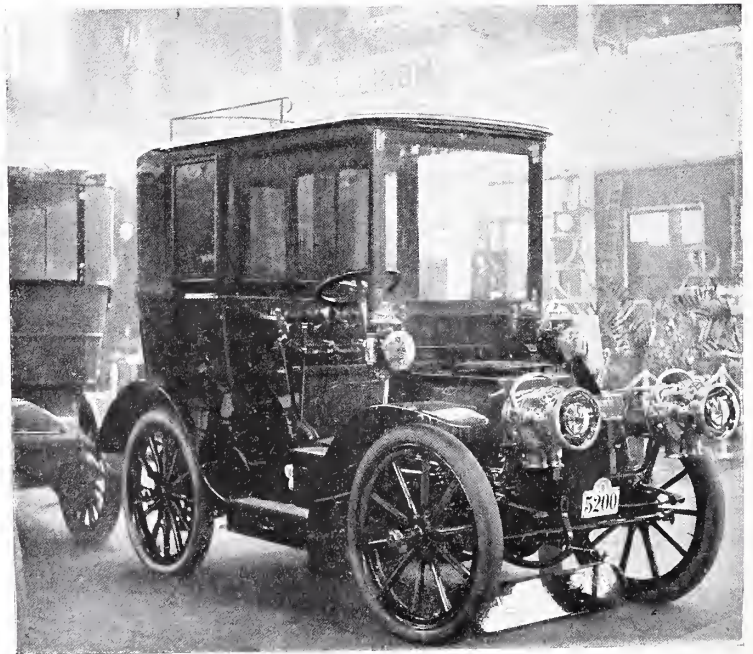
È una tale idea che è stata posta in pratica negli automobili Krieger, di Parigi, di cui rappresentiamo ad essenza o ad alcool congiunto direttamente alla parte girevole della dinamo che gli serve di volano regolatore. Il motore ha una forza di 20 cavalli e fa 1200 giri al minuto. L'energia sviluppata dal gruppo elettrogeno viene integralmente distribuita ai due elettromotori che, indipendentemente l'uno dall'altro, fanno agire le ruote motrici.

SEZIONE « HENRIOD-ALBERTS » ALL'ESPOSIZIONE DI BRUXELLES.

una vettura destinata ad usi commerciali. Questa nuova carrozza, esposta fra l'altro all'ultima esposizione di Parigi, a quanto si afferma, possiede gli stessi vantaggi della carrozza elettrica propriamente detta, senz'averne gli inconvenienti. La mancanza di « embrayage », di cambiamento di velocità meccanica e di differenziale, l'estrema arrendevolezza dei movimenti, la comodità, il silenzio, finalmente, la manutenzione molto meno costosa, ne sono i principali vantaggi.

Il gruppo elettrogeno è costituito da un motore

Insomma, una carrozza Krieger costituisce un impianto completo di elettricità con macchine primarie e secondarie, generatore e motore.

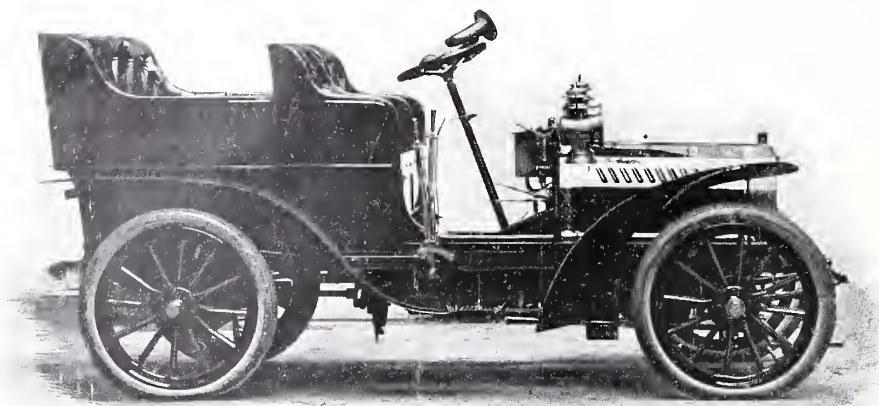
Il secondo sistema d'automobile misto, che ebbe un enorme successo alla penultima esposizione di automobili a Parigi, ma che, non sappiamo perchè, non è stato accolto con entusiasmo nella pratica, non è altrettanto semplice e, per comprenderlo, bisogna rammentarsi che una dinamo può anche funzionare da elettromotore ed il motore da dinamo. La dinamo agisce come generatrice di corrente quando

SEZIONE « DE LA HAYE » ALL'ESPOSIZIONE DI BRUXELLES.

SEZIONE « HENRIOD » ALL'ESPOSIZIONE DI BRUXELLES.

AUTOMOBILE D'IETEREN

DI BRUXELLES.

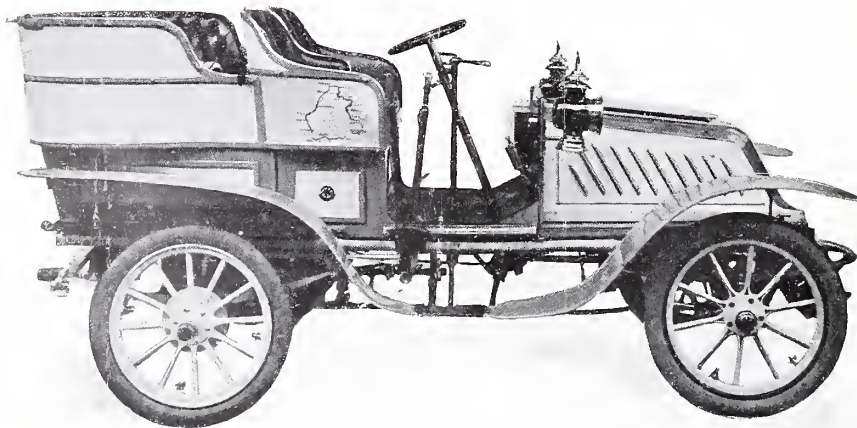
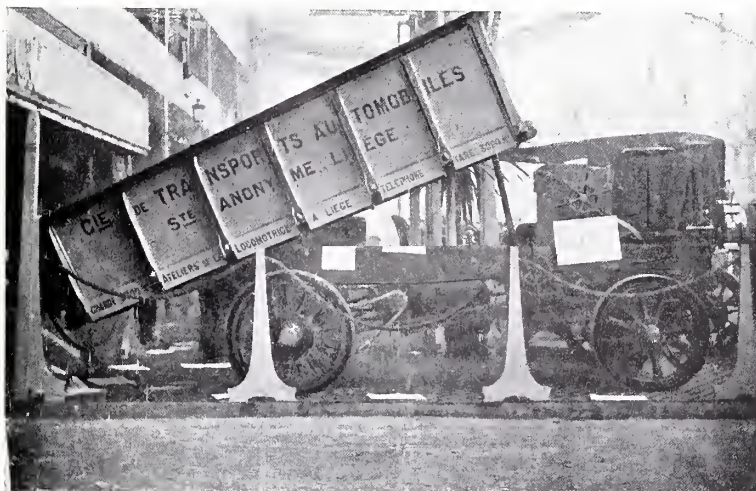
AUTOMOBILE D' IETEREN

DI BRUXELLES.

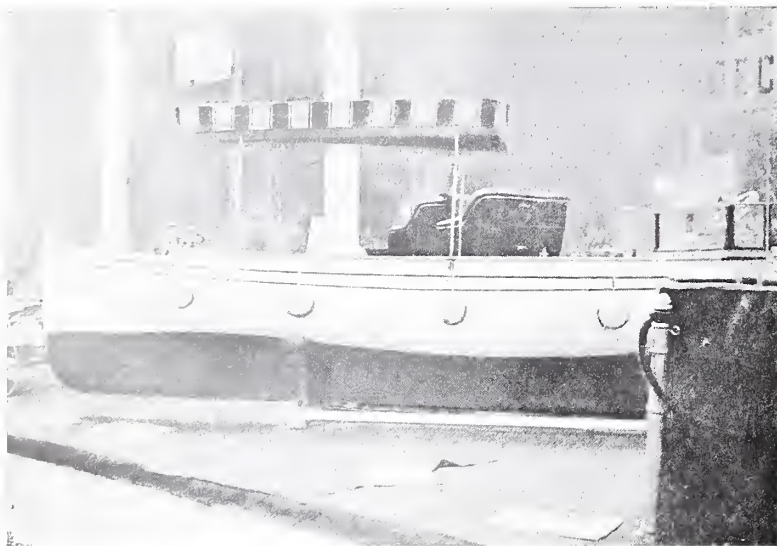
AUTOMOBILE DELLA « COMPAGNIE DE CONSTRUCTIONS MÉCANIQUES » DI ANVERSA.

AUTOMOBILE « DION-BOUTON » PREMIATO ALL'ESPOSIZIONE DI BRUXELLES.

TONNEAU DELLA « COMPAGNIE DE CONSTRUCTIONS MÉCANIQUES » DI ANVERSA.

essa è posta in rotazione da un altro motore, ad essenza, a vapore, idraulico, elettrico, ecc. ed agisce come motore, quando riceve la corrente elettrica proveniente da una qualsiasi sorgente d'elettricità, per esempio, da un accumulatore.

Ciò posto, ecco come un tale principio è stato applicato all'automobilismo. Supponiamo la carrozza fornita di motori elettrici che facciano girare le ruote motrici e di una batteria di accumulatori. Quando la carrozza non procede in discesa, essa esige un consumo di forza per avanzare: i motori elettrici non funzioneranno se non qualora animati dalla corrente. Questa corrente viene loro somministrata dagli accumulatori. E, sin qui, nulla di nuovo. È la carrozza elettrica ad accumulatori pura e semplice. Supponiamo ora che, invece, la carrozza proceda in discesa. Essa si porrà in moto senza bisogno del concorso del motore, anzi le sue ruote motrici porranno esse medesime in movimento il motore, di guisa che, a un dato momento, quando

TONNEAU « DION-BOUTON ».

CARRO-AUTOMOBILE DELLA « LOCOMOTRICE » DI LIEGI.

la velocità sarà sufficiente, esso motore funzionerà da dinamo e produrrà una corrente che andrà a ricaricare la batteria; la quale, però, somministra o riceve la corrente, a seconda dei casi: essa costituisce quella che si chiama: una batteria-riserva. Mi si potrà obbiettare che, a lasciar discendere così una carrozza per le ripe, si va incontro a un vero pericolo e il momento può giungere in cui la velocità divenga realmente vertiginosa. Ma qui sorge in campo un'altra proprietà della dinamo:

CARRO-AUTOMOBILE MISTO « KRIEGER » CON PROIETTORE.

CANOTTO-AUTOMOBILE « VAN RYCKEGHEM ».

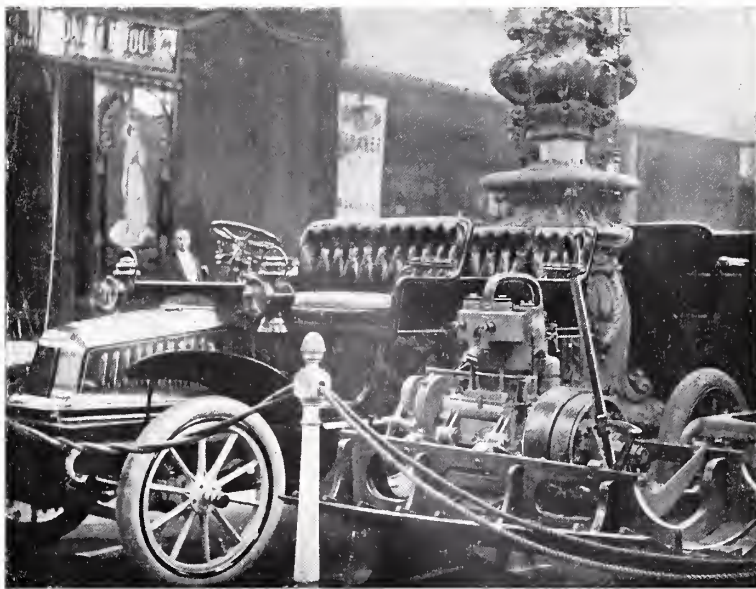
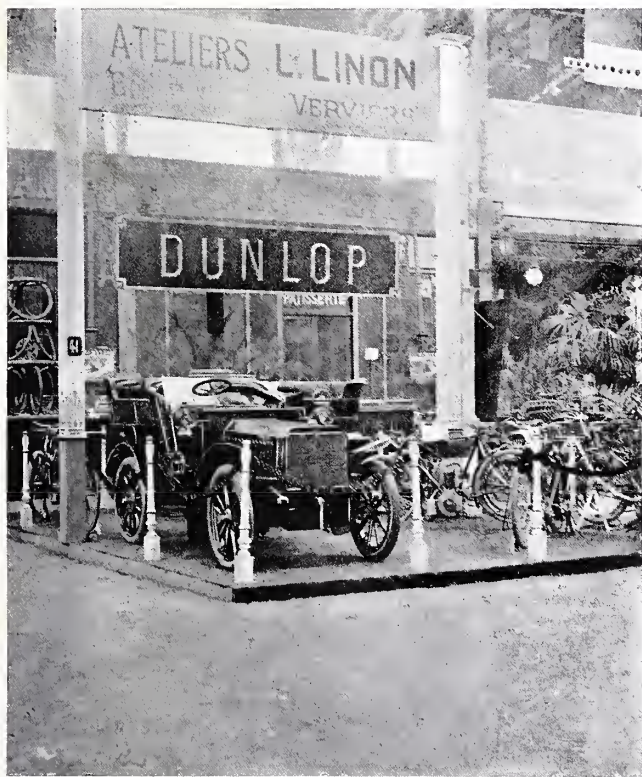
più una dinamo gira rapida e sviluppa corrente e più essa oppone resistenza al suo proprio movimento. Ne risulta che la carrozza della quale parliamo è, in tal modo, provvista di un vero e proprio freno elettrico automatico costituito dalla stessa dinamo, che le impedisce di andare a precipizio

Nell'automobile Thury, basato su questo sistema, un motore ad essenza è, inoltre, aggiunto al motore elettrico, per venirgli in aiuto quando si tratta di salire le ripe.

Questo sistema, com'è facile comprendere, offre dei grandi vantaggi. Non soltanto si godono tutte le comodità dell'automobile elettrico; non soltanto non si consuma nè essenza, nè corrente nelle discese, ma si immagazzinano altresì provviste di elettricità pel viaggio in piano ed in salita. Di tal maniera, il consumo, che è uno dei più importanti fattori dell'automobilismo, si trova ridotto al suo *minimum* e, teoricamente, sarebbe anche nullo, se la somma delle salite fosse eguale a quella delle discese e può essere nullo praticamente se la somma delle salite è sensibilmente inferiore a quella delle discese. Un simile risultamento non si può di certo conseguire con l'automobile ad essenza od a vapore: esso può bensì non consumare nelle discese, ma non può, del pari, immagazzinare, di guisa che consuma sempre così procedendo in piano, come in ascesa.

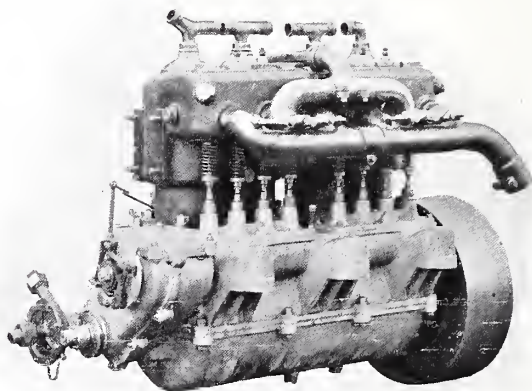
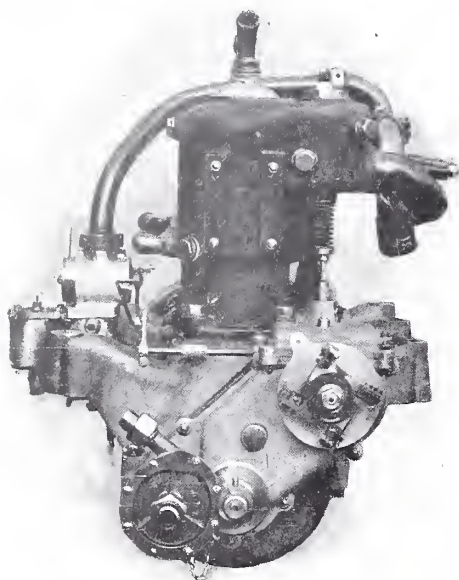
Di pari passo con la questione della comodità, si comincia dunque a pensare anche alla questione dell'economia. Tale questione si è tentato risolverla con mezzi diversi dall'elettricità, ossia: col vapore. Per tal fine, e con gli occhi pur sempre fissi sui vantaggi generali che offrono le locomotive delle ferrovie, si è cercato di costruire degli automobili a vapore. Una difficoltà si presentava: come por-

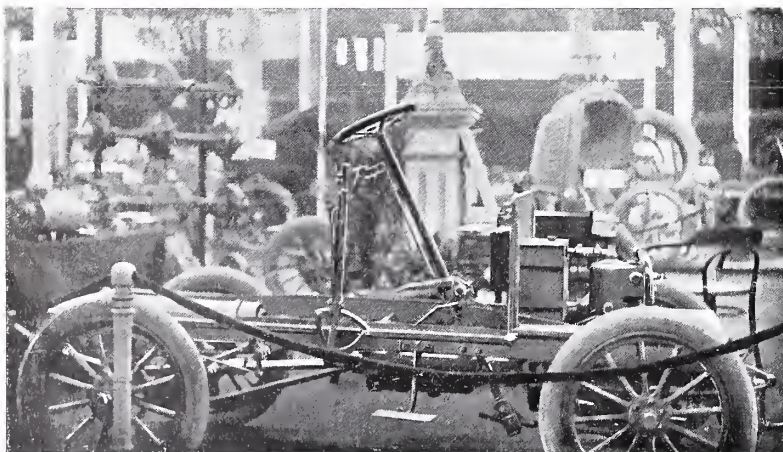
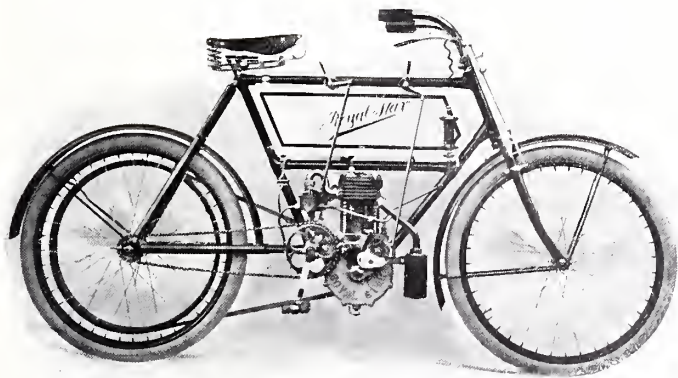
CANOTTO-AUTOMOBILE « EGGERMONT ».

tare con sè una sufficiente provvista di legna, o di carbone, per alimentare la caldaia durante un certo lasso di tempo? Tale difficoltà si è eliminata molto semplicemente, rinunciando al carbone ed alla legna, e non caricando che petrolio, il che è tanto più comodo. Le caldaie a combustibile solido sono pesanti, voluminose, difficili da collocarsi sullo sterzo; richieggono la continuità di un fuoco intenso, spesso incomodo pei viaggiatori; esigono una vigilanza assidua su la pressione e l'alimentazione. Questi inconvenienti scompaiono col riscaldamento a petrolio. Il

PARTE DELLA SEZIONE « DE LA HAYE » COL MOTORE DE LA HAYE

AUTOMOBILE « LINON ».

fornello riceve il petrolio, lo trasforma in gas e lo brucia con l'aria necessaria a produrre una combustione completa. Tale la soluzione adottata dai signori Malevez Frères, a Namur (Belgio), per i loro automobili che, veramente, non sono che minuscole locomotive. Il fumo non è maggiore di quello d'una lucerna e, a quanto sembra, non si sente alcun puzzo. Tutto il petrolio viene arso e la fiamma è moderata. Negli automobili comuni, il puzzo proviene dalla imperfetta combustione del petrolio, dell'essenza, o dell'alcool, per cui i gas non bruciati esalano nell'aria e danno l'odore sgradevole che tutti sanno. Parecchi di questi automobili a vapore hanno fatto brillante figura all'Esposizione di Bruxelles.

Una delle nostre numerose illustrazioni rappresenta appunto la sezione dove la casa belga precitata ha fatto mostra della bontà, dell'utilità e della perfetta concezione delle sue vetture a vapore.

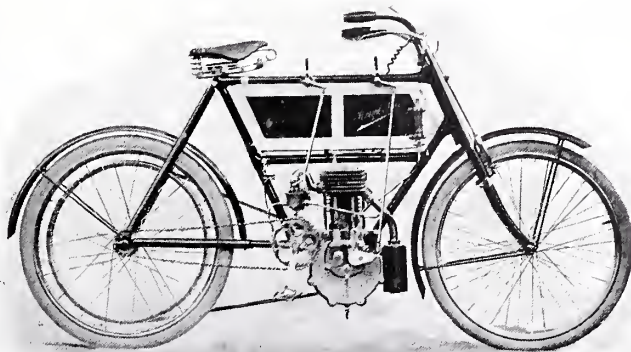
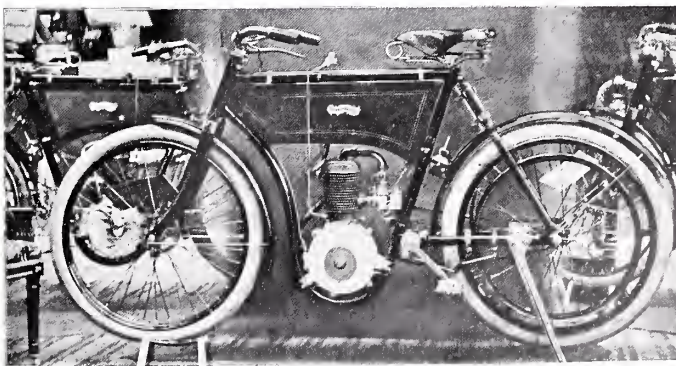
Sino ad ora, non abbiamo parlato d'automobili che sotto il punto di vista

MOTORI PER AUTOMOBILI DELLA « COMPAGNIE DE CONSTRUCTIONS MÉCANIQUES » DI ANVERSA.

del trasporto di viaggiatori, ossia: della carrozza di diletto. Ma l'automobilismo presenta un altro aspetto, forse, più importante e, certamente, più utile: quello del trasporto merci. Sorto più tardi, questo genere d'automobile, grazie al suo carattere pratico, ha assunto rapidamente una grande estensione. L'ultima esposizione automobilistica di Bruxelles, di cui la veduta generale fa comprendere l'importanza, ne ha dato la prova manifesta. I tipi erano numerosi ed interessanti. Vi erano special-

TELAIO « EXCELSIOR ».

MOTOCICLETTA « ROYAL STAR » CON TRASMISSIONE A CATENA.

mente dei carri di Dion-Bouton, della Società Belga di costruzione d'automobili di Bruxelles, della Nuova Società di automobili di Berlino.

MOTOCICLETTA « ROYAL STAR ».

Va da sè che il loro numero non uguagliava quello delle carrozze da viaggio e dei motocicli, di cui le fotografie che riproduciamo danno un vago conto del numero e della varietà. Tra questi ultimi, ve n'erano anche degli interessantissimi che davan segno di rilevanti progressi. Nullameno i loro inconvenienti e le loro buone qualità sono troppo noti perchè ci convenga insistervi. Ma non altrettanto dobbiam dire dei carri automobili.

La loro rapida diffusione è facilmente spiegabile. Ben costrutti, essi offrono, in confronto alla trazione animale, un risparmio del 35 per 100 ed anche più, comprendendovi pure l'ammortamento e la manutenzione del veicolo, in una parola tutte le spese. Il prezzo di costo pel trasporto di una tonnellata di merci ad un chilometro è di 31 centesimi col cavallo, di 19 col carro automobile. Certo che, perchè il risparmio risulti importante, conviene si tratti di trasporti di una qualche importanza. Carri che lavorano tra i 10 e i 12 chilometri non costano che da 5 a 6 franchi il giorno di combustibile. D'altra parte i cavalli non possono fare trasporti che entro un raggio, al massimo, di 15 chilometri, torno torno il deposito centrale. Col ritorno a vuoto la giornata di un grosso cavallo da traino si calcola dunque a 30 chilometri. Al di là del raggio di 15 chilometri, bisogna ricorrere alle ferrovie, il che richiede un duplice trasbordo e per conseguenza doppia perdita di tempo e di danaro. Coi carri automobili, invece, l'industriale può fare le sue consegne entro un raggio da 40 a 50 chilometri. Le merci vengono così fornite senza intermediari e senza

MOTOCICLETTA « ANTOINE » A MOTORE CON CILINDRO DELLA FORZA DI 2 1/2 CAVALLI.

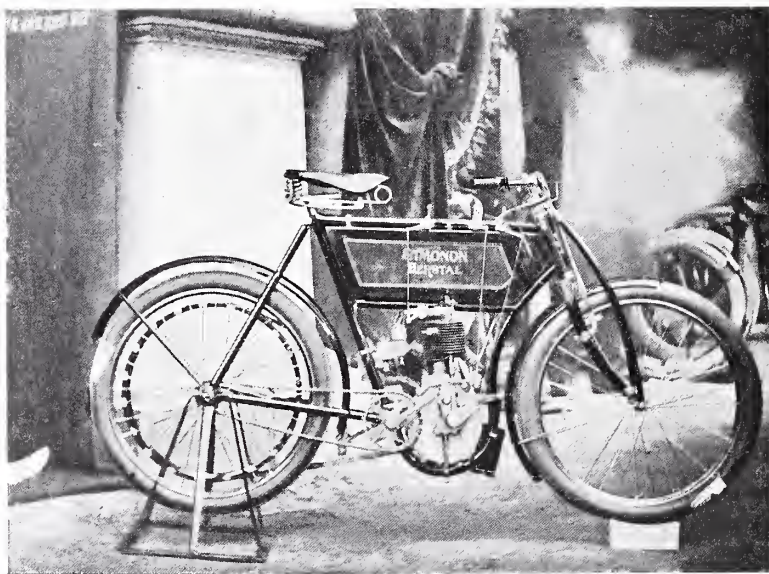
trasbordi; dal che risulta un importante risparmio di mano d'opera, di tempo, di formalità, di responsabilità. E ciò spiega l'aumento della cifra di affari che alcuni industriali hanno constatato dacchè si servono di carri automobili.

Codesto è il vantaggio più rilevante, ma non il solo che tali carri presentano. Si possono anche citare e la partenza immediata, e il peso morto comparativamente debole, la possibilità di camminare con un'andatura costante, senza riposi, nè bisogno di vigilanza; la facilità della condotta, ecc.

Alcune società costruiscono già dei carri capaci di trasportare 6 tonnellate ed anche dei treni automobili capaci di trasportare 20000 chilogrammi con un motore di 40 cavalli.

Tali, a grandi tratti, sono gli ultimi progressi dell'automobilismo, de' quali il carro automobile è certo il più importante; per cui, all'esposizione più sopra citata, tutto il successo è stato suo.

Il domani ci riserva ancora qualche cosa di meglio? È ciò che ci mostreranno le prossime esposizioni.

EMILIO GUARINI,
Professore alla Scuola degli Ingegneri
ed alla Scuola d'Arti e Mestieri di Lima (Perù).

MOTOCICLETTA « SIMONON HERSTAL ».

PANORAMA DI NICOLOSI.

AI CONTRAFFORTI DELL'ETNA.

ICOLOSI, un grazioso ed alpestre villaggio, rudemente erpicato ad un fianco dei monti Rossi, monti che furono coni eruttivi avventizi nella celebre eruzione del 1669, è ed è stato da molti anni il punto di partenza di tutti coloro che amano intraprendere l' ascensione dell'Etna. La zona che si percorre da Catania fino a Nicolosi, quella cioè compresa tra Gravina, Mascalucia, Torre del Grifo e Massa Annunziata, se comincia ubertosa e ridente con splendidi panorami, in seguito è piuttosto brulla e risente assai di quell'orrido caratteristico proprio delle regioni devastate dalle lave infocate, lave che per essere anche relativamente recenti, non consentono nemmeno in certi punti alla gaia ginestra di vivificarle col suo giallo dorato. Dove però le lave sono antiche, l'humus, ricco e fecondatore, dà un forte rigoglio di vegetazione. È la vita che ritorna dove le lave avevan lasciata la morte. Il miracolo, oltre agli agenti atmosferici, è dovuto al fico d'India, il quale, con le sue radici, lentamente ma tenacemente, sconquassa e polverizza quei neri campi di pietra.

Non parliamo poi di Nicolosi. Questo paese, da fedele e coraggioso soldato posto da natura all'avanguardia del fuoco, ha sofferto torture inenarrabili. Sepolto, sorto, crollato, risorto, sconquassato, rinato come per incanto, è sempre lì ad attestare al mondo quanto può l'affetto degli umani pel suolo natìo. Mille volte gli abitanti esterrefatti e colpiti dalla sventura son stati in procinto d'abbandonare il paese per trasferirsi altrove e mille volte son ritornati sul deliberato proposito e fiduciosi e rassegnati han ricominciato dal nulla, ex novo, a edificare le proprie abitazioni. Esempio mirabile d'affetto e di tenacia! Nicolosi, che ha un' origine piuttosto recente, fu provata dal fuoco la prima volta nel 1536 e l'anno appresso ancora.

Nè qui si vuol parlare di tutte le eruzioni prima della venuta di Cristo, fra cui famosa quella descritta da Pindaro nel 476:

> E colonna del ciel l'Etna nevosa
> Coperta sempre d'abbagliante neve.

Ai 21 febbraio 1633 un terremoto precursore d'un' eruzione, la distrusse quasi per intero, e nel 1669 può dirsi che del paese non rimanesse ve-

PANORAMA DI NICOLOSI DURANTE L'ERUZIONE DEL 1886.

UNA VIA DI NICOLOSI.

stigia. L'eruzione del 1669 fu uno dei più spaventosi cataclismi che sian passati sul mondo. Agli otto di marzo s'apersero le porte dell'inferno, governante la Sicilia Francesco Fernandez dipendente da Carlo II di Spagna, e per quattro lunghissimi mesi, cinque enormi voragini, per una estensione di dieci chilometri, non fecero che eruttar lave e scaraventare per ogni verso scorie, pomici e lapilli. Le materie lanciate in aria dalle due più grandi nache con a capo una croce, che s'avviano al porto per essere imbarcate. Si vedono alcuni che postisi dentro barche osservano a gran distanza il tremendo fenomeno e molt'altri che cercano uno scampo fuggendo per le vie di terra e donne e vecchi e bambini, chi con masserizie, chi con involti o suppellettili, affaticarsi per trovare ad ogni costo uno scampo, mentre che le lave, avendo invasa la parte occidentale della città, si precipitano con fragore

MONTI ROSSI.

bocche formarono appunto una grossa montagna a due gibbosità, del giro di circa quattro chilometri e dell'altezza di cento quaranta metri, che dal colore particolare prese il nome di monti Rossi. Si vuole dagli storici che, oltre alla parziale distruzione di Catania e di quattordici tra città e villaggi, questo cataclisma abbia arrecato la morte a ventisettemila persone! Nella sacristia del Duomo di Catania v'è un fresco di rustica fattura, ma importantissimo pei fatti storici e per la topografia della città al 1669. In esso è primitivamente raffigurato l'avanzarsi delle lave verso Catania e la fuga dei cittadini dalla parte di mare. Giù in fondo al fresco vedesi il vescovo Bonadies seguito da mo-

nel mare in vicinanza del castello Ursino. E tornando a Nicolosi esso fu riedificato con ogni cura ed ebbe finalmente un'êra di pace e di riposo, ma che purtroppo non fu di lunga durata. Gli anni 1693, 1800 e 1809 son lì ad attestare nuove fiamme e nuove distruzioni. Il 18 maggio del 1886, senza preannunzi di sorta, senza quei fenomeni tellurici che precedono i grandi cataclismi vulcanici, si vide dal cratere centrale innalzarsi un enorme pino di fumo, precursore di qualche grave avvenimento. La notte però tutto si ridusse in calma e gli animi si tranquillizzarono. Il 19 il dinamismo parve sostare. Ma non era peranco passata la mezzanotte di quell'istesso giorno che un terremoto fortissimo, avver-

tito da tutta la regione etnea, scosse quei che dormivano o ch'erano in casa e che in un *fiat* furono all'aperto. Essi girando gli occhi verso la montagna scorsero chiarissima l'eruzione. S'era squarciato il fianco meridionale dell'Etna, quasi a metà del monte e copiosissime lave, a guisa di torrente devastatore, minacciavano per la quarta volta l'esistenza di Nicolosi. Dal 18 di maggio fino all'8 di giugno, per gli abitanti di quell'alpestre sito, non fu che un succedersi di timori e di speranze, d'ansie e di pene senza nome. Il paese però questa volta fu risparmiato e le lave s'arrestarono, può dirsi miracolosamente, quando già lambivano le prime case. Fu proprio durante l'eruzione dell'86 e ai 27 di maggio che avvenne il prodigioso fatto degli Altarelli. È questa una costruzione religiosa, regolare e solida, a poca distanza dall'abitato e in aperta campagna. Si compone di tre icone con tre rustici affreschi raffiguranti i santi protettori di Nicolosi. Oltrechè meta di pii pellegrinaggi e processioni, v'era stato esposto in quei terribili giorni il leggendario velo di S. Agata ritenuto da tutti un miracoloso palladio contro il fuoco. E tale si mostrò ancora una volta, e la fede che muove le montagne, distolse, quando già l'investimento degli Altarelli pareva inevitabile, le correnti laviche che li lambirono senza rovinarli, lasciando intatta la piccola costruzione

MONTI ROSSI.

che doveva essere letteralmente annientata da quell'enormi masse infocate. Il popolo di Nicolosi e dei paesi circonvicini gridò al miracolo e nell'arrestarsi delle lave vide l'intervento divino. Al presente una cappella votiva a metà strada tra il paese e gli Altarelli, un duecento metri circa dalla punta estrema di lava che tagliò di traverso la mulattiera per l'Etna, è l'imperituro segno di riconoscenza delle genti. L'eruzione dell'86, come la più terribile e tormentosa di quelle a noi vicine, lasciò un ricordo indelebile tra gli abitanti di Nicolosi e a me che ho sott'occhio la relazione ufficiale dell'ingegnere Barone Gentile, produce, dopo diciassette anni

dal cataclisma, sensazioni di terrore e di pietà insieme. Non si possono leggere le pagine del libro senza lacrime, specialmente là dove si descrive il doloroso distacco degli abitanti dalle loro case, dai poderi, dalle cascine che li avevan visti nascere, soffrire, dove speravano morirvi e da dove avevan tratti i mezzi dell'esistenza. L'aspetto di Nicolosi in quei giorni stringeva il cuore. Non si poteva fare un passo per le strade, tale era l' ingombro dei carri e dei veicoli. Tutto tutto si portava via; non restavano che le nude mura. Eppure molti non si movevano, non volevano a nessun costo lasciare la roba loro. Seduti a terra, col capo tra le mani, istupiditi, inerti, guardavano il via vai della gente senza una parola, senza un gesto. Aspettavano sicuramente che il fuoco cominciasse a scottarli prima d'abbandonare i loro focolari!

Ma era necessità ineluttabile che il paese fosse sgombrato. Se dovessero incenerirsi gli averi, almeno fosse salva la vita. Il 31 di maggio fu il dì fatale del distacco. L' ordinanza prefettizia, per evitar gravi iatture, non ammetteva nè titubanze, nè dilazioni. Quanti strazianti episodi non s'avverarono in quei giorni! I vecchi, sì, specialmente essi, laceravano l'anima. Seduti dinanzi la casetta o sul muricciuolo della piccola vigna, muti, inerti, inebetiti, con gli occhi che non potevano versare più lacrime, dopo averne versate tante, sembravano statue viventi del dolore. Se non s'accorreva in loro soccorso erano capaci mille volte di morire sepolti o bruciati lì tra la roba loro; ma il doverla abbandonare, preda sicura, alle fiamme distruggitrici, dopo tante fatiche e tanti sudori spesi, sarebbe stato, per quei miseri, un sacrifizio peggiore della morte stessa.

ERUZIONE DEL 1669 (DA UNA PITTURA DEL TEMPO).

La processione, al lugubre rintocco delle campane, si mise lentamente in moto. Precedeva l'arcivescovo Dusmet, quel sant'uomo, col clero di Nicolosi e di Pedara e, portate a spalla, seguivano le statue di Gesù Crocifisso, della Madonna, di S. Giuseppe, di S. Agata e d'altri santi. Chiudeva il lacrimoso corteo un'onda d'immenso popolo muto e derelitto, che lasciava dietro a sè affetti e memorie, ogni suo bene e che s'incamminava verso l'ignoto, verso un oscuro orizzonte, verso la miseria, a chieder ricovero ed alimento, forse da domani stesso, in altro

suolo. È triste la vita, è vero, ma come questa tristezza è stata provata dagli abitatori delle falde etnee, non può descriversi di leggeri. Il vulcano però non era ancora sazio. Il dì 9 di luglio del 1892, alle ore dodici meridiane circa, dietro il così detto Montenero, si scorsero otto grandi *geiser* di fumo che arditamente, tra nere volute, mandavano al cielo colonne di vapori e di fiamme. L'eruzione ricominciava e le ansie e i dolori, non peranco intieramente sopiti, si ridestavano in tutti.

Passarono giorni di pene orribili, giacchè sembrava le lave dirigersi su Nicolosi. Finalmente, dopo minuto esame sugli stessi centri eruttivi, si vide che quasi nessun pericolo correva il paese, essendo lo sgorgo lavico molto in alto e tagliato, durante il suo cammino, da profonde vallate. L'eruzione durò ben cinque mesi e ricordo benissimo come questa, durante la notte, costituisse lo spettacolo prediletto d'ogni catanese. Sulla via che mena all'Etna da Nicolosi, il movimento e l'animazione erano in quei giorni straordinari. Uomini e donne, forestieri e indigeni, chi a piedi chi a cavallo con le gambe mezze affondate nelle nere sabbie e tra un polverìo acciecante, si scambiavano rumorosamente da un capo all'altro e in tutte le lingue del mondo le impressioni che avevan ricevuto o che eran per ricevere dalla vicina eruzione, mentre le guide, sulla sinistra dell'interminabile corteo, con la lanterna in una mano e il bastone ferrato nell'altra, animavano e incitavano gli stanchi muli coi loro « hii! hoo! hii! hoo! ». Insomma era uno spettacolo che tutti volevan vedere e per Nicolosi fu una vera provvidenza. I coni eruttivi del 1892 presero il nome di monti Silvestri in onore dell'insigne

CRATERI DELL'ERUZIONE DEL 1886.

geologo, anzi etnografo, di colui che, mercè la sua profonda scienza, cercava divinare e disciplinare i misteri della sfinge di fuoco.

Una delle industrie più curiose di Nicolosi è quella dei minerali. Di buon mattino, specialmente nel periodo invernale che è un periodo di riposo per le ascensioni, guide e ragazzi partono per i più vicini crateri spenti o per gli sterminati campi di lava e lì, con l'occhio vigile, vanno in cerca di quelle tali smaglianti cristallizzazioni che s' accompagnano sempre alle scorie eruttive e non di rado portano anche le così dette bombe vulcaniche, veri proiettili di forma rotonda o conica e di una pesantezza straordinaria. Alcune di queste bombe si trovano intatte, altre spaccate con brillantissime incrostazioni interne di cristalli di quarzo e di mica.

Quando capita il forestiere per ascender l' Etna, gli viene offerta la merce per pochi soldi e tutti s'affrettano ad acquistarne per avere nei loro lontani paesi un ricordo dell'Isola del Sole. Nicolosi, da per sè stesso, non ha nulla d'interessante, nè dal lato artistico, nè dal lato archeologico; e questo ben si capisce. Un paese che, come la Fenice di buona memoria, è risorto le mille volte dalle sue rovine, conserva non solo l'impronta più recente, ma anche mostra la fretta e la semplicità che ebbero gli abitanti nel ricostruirlo. Il paese è piuttosto tetro e melanconico dal lato edilizio e le sue abitazioni han quasi tutte una tinta oscura per essere intieramente costruite in pietra lava. Il villaggio è in ascesa piuttosto ripida e la chiesa di S. Antonio di Padova ne indicherebbe la sommità. Però a Nicolosi v' è l'ufficio succursale del Club Alpino catanese, che procura guide, cavalcature e gli oggetti

MONTI GEMMELLARO.

GLI ALTARELLI.

CRATERE SUL MONTE SILVESTRI (ERUZIONE DEL 1892). (Fot. Brogi).

necessari per le ascensioni all' Etna, nonchè i permessi di pernottazione all'Osservatorio. Questo servizio è bene organizzato e toglie al forestiere mille noie che in passato soffriva per le vessazioni specialmente delle pseudo-guide. Percorriamo per poco la via fuori dell'abitato e voltiamo a sinistra verso i monti Rossi. Troveremo la grotta o fossa delle Colombe prodotta dall'eruzione del 1669, deserto di nere sabbie e di lapilli, un silenzio che incombe sulle cose, nessuna macchia di verde che ti rallegri lo sguardo, se togli alquante ginestre arboree a destra e a sinistra della strada e poche misere viti che s'aprono a stento il varco in quell'oceano di scorie. Ma il panorama, ma le vedute superbe e nuove che man mano salendo si godono da quegli ottocento metri è forse assai difficile il

L'ETNA DURANTE L'ERUZIONE DEL 1886.

che comincia col diametro di trentadue metri e finisce dopo un centinaio di metri e con una inclinazione di circa 45 gradi in un buco che non lascia passare una persona. Essa fu esplorata dal geologo Gemmellaro e una lapide ivi posta dice:

MARIUS GEMMELLARO PRIMUS IMA HAEC
IN TARTARA VENIT.

Ma ritorniamo sui nostri passi e proseguiamo per la mulattiera. Essa in linea retta e lunghissima termina ai già descritti Altarelli rispettati dalle lave. Il paesaggio che s'ha dinanzi è ben desolante. Un descriverle. Dalla punta del golfo d' Augusta fino a quello di Taormina, gradatamente discendendo da ottocento metri fino al livello del mare, tu hai dinanzi un enorme e variato proscenio di crateri, di monti, di lave brulle e coltivate, di paesi, di borghi, di guglie, di campanili, di case che giù giù vanno sin presso Catania, la quale, a guisa d' un mostruoso polipo, par che distenda i suoi tentacoli dal Tindaro agli scogli dei Ciclopi, lasciandosi da tergo la piana sconfinata. E poi mare, mare, sempre mare azzurro ed infinito solcato da mille vele che la distanza rimpicciolisce tanto da farle sembrare

enormi gabbiani in cerca di preda, e come chiusura al quadro meraviglioso, là a mezzogiorno, proprio di fronte, s'allunga, interminabile nel mare, la punta d'Augusta, che, quasi enorme estremità di luna falcata, segna il limite ultimo del golfo di Catania. E frattanto l'Etna maestoso per mole, splendido di colori e di forma, superbo e magnifico, ammantato di boschi e di nevi, sfinge sempre misteriosa e impenetrabile per lo scienziato, sovrasta, impera, circonda tutto e tutti con le sue lunghe falde, con le sue mille spire e gli occhi estasiati del viandante non sanno distaccarsi da quel paradiso e restano per lungo tempo ad ammirare la bellissima visione.

Abbiamo detto poc'anzi come le campagne di Nicolosi presentino, a cagion delle lave non ancora sgretolate dagli agenti atmosferici, un aspetto davvero desolante; eppure un dì queste contrade furono ubertose e opime. Gli alberi d'alto fusto, castagni e querci, si mostravano rigogliosi e folti; l'ombra amica ristorava con la sua frescura gli onesti e pazienti lavori dei contadini, mentre gli uccelli coi loro gorgheggi rallegravano il sito. Ed ora, ora tutto tace all'intorno. Le nere masse laviche serrano nelle loro viscere le ceneri di una natura che fu e i vulcani spenti, che numerosissimi s'incontrano nel cammino, oltrechè sembrare le colonne miliari del fuoco, cambiarono anche intieramente la fisonomia del luogo. Ma ciò poco importa. La tenacia, la industriosità e l'amore ardente pel suolo natio di questo nostro popolo, ricomincia la lotta tra il fuoco che distrugge e il lavoro che produce. Sfida le nevi invernali e la canicola del luglio, trita le lave, trasporta faticosamente la terra, fa tesoro d' ogni sinuosità, d'ogni fessura tra i duri massi, pago soltanto quando, quasi alimentata dalla sua stessa vita, vede germogliare la prima foglia, il primo fiore. E intanto la montagna è là. L'Etna minaccioso gli è sempre di fronte. La porta dell'inferno è aperta e il fuoco divoratore può da un momento all' altro annientargli il frutto dei suoi sacrifizi. Oh lotta eterna tra l'uomo e gli elementi!

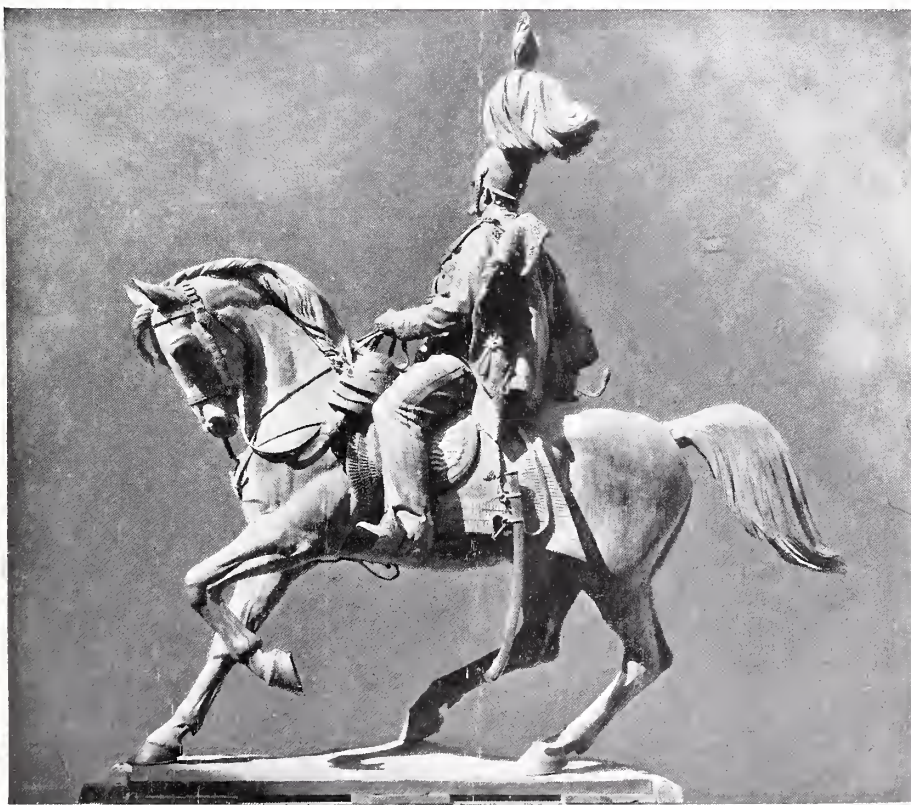
GIOVANNI PATERNÒ CASTELLO.

MULATTIERA PER L'ETNA.

MISCELLANEA.

IL MONUMENTO D'UMBERTO I A BARI.

Lo scorso maggio, è stato inaugurato, con grande solennità di cortei imbandierati e di discorsi ufficiali, il monumento che Bari, l'opulenta città pugliese, ha voluto consacrare alla memoria di re Umberto. Per fortuna l'incarico di eseguire questa statua equestre, al contrario di quanto purtroppo è quasi sempre avvenuto nel nostro beato regno in questi ultimi quarant'anni, piuttosto che ad uno dei soliti avidi ed inesperti fabbricatori di monumenti, destinati ad armare di piccone, in un avvenire più o meno lontano, la mano vindice di una lega d'iconoclasti di buon gusto, è stato affidato a Filippo Cifariello, l'autore del gruppo *Cristo e la Maddalena*, del busto di *Böcklin* e di tante altre opere in marmo e in bronzo, le quali, per efficacia di evocazione del vero e per sapienza di plastica, onorano altamente la novissima scoltura italiana.

L'opera che è venuta fuori da quest'intelligente ordinazione, malgrado i costringimenti che alla libera espressione dell'ispirazione del valoroso scultore di Barletta hanno posto le esigenze convenzionali dei committenti, che, per dirne una fra le altre, hanno voluto ad ogni costo che il buon re, il cui maggior titolo di gloria è Casamicciola e non

F. CIFARIELLO — MONUMENTO A UMBERTO I A BARI.

già il nome di questo o di quell'altro posto di battaglia, indossasse l'antipatica ed anti-estetica uniforme di generale italiano, è riuscita opera d'arte oltremodo pregevole, specie per l'energica espressione del volto del re, per la spontaneità d'atteggiamento del cavallo e per la robusta larghezza della fattura.

IL PARIS BORDONE DELLA GALLERIA VATICANA.

La Pinacoteca Vaticana si è arricchita in questi giorni di una purissima gemma che risplende degnamente nella sua corona gloriosa. Dall'anticamera delle udienze ove lo scoprì il Venturi è stato trasportato nella terza sala della Pinacoteca il magnifico *S. Giorgio* di Paris Bordone. Quest'opera bellissima era da lungo tempo in Vaticano, ma nessuno prima del Venturi che la pubblicò nei suoi « *Tesori d'arte inediti di Roma* » vi aveva posto mente o ne aveva recato una lontana notizia [1].

Pure l'opera è tra le più degne di sconfinata ammirazione per il profondo sentimento della bellezza che tutta la pervade e l'avviva, per l' incomparabile grazia ch'essa spira come un aroma sottile, per l'armonia magnifica che ne regola la forza e la gentilezza, la soavità e l'espressione in un dolcissimo poema di lotta e d'amore.

San Giorgio avanza sul suo bianco cavallo, sopra il drago già vinto e attraversato dalla lancia fatale, tenendo nella mano destra la spada sguainata e reggendo con la sinistra le redini del destriero. Pallido e austero, il suo volto non esprime timore nè meraviglia, ma egli sta chiuso in un impenetrabile pensiero come nella sua armatura lucente. Nè il drago vinto, nè la bella principessa salvata occupano lo spirito dell'eroe assorto e lontano, più lontano del suo voto compiuto. Nell'ora della vittoria sorge nell'animo generoso un pensiero di dolore, di rimpianto, di pietà. I cadaveri degli eroi vinti già dal mostro infame turbano la gioia del trionfo, e la vittoria d'oggi è amareggiata da tanti inutili sacrifici passati. È tra i cadaveri già disfatti, fra gli scheletri scomposti il corpo mutilato di un giovane forte e bello. L'ampio tronco non regge più la sua nobile testa che ha rotolato a terra e giace a fianco, presso il braccio inerme. Ma il volto di lui, fatto rigido dalla morte, esprime pur nell'ombra onde è quasi nascosto una così grande amarezza e un così vivo orrore del suo sonno immaturo, che il santo eroe ne sente e ne pesa tutta la grandezza e tutta la forza. Quella bocca fatta per canti d'amore è chiusa precocemente nel freddo bacio della notte fatale, ma una voce eloquente e suggestiva sorge da quel silenzio di morte. Il bellissimo eroe vinto, appare nel momento della vittoria al guerriero fortunato, come una muta e dolorosa constatazione dell' inutilità del suo sacrificio, e un senso di amara pietà turba e commuove il santo guerriero più che gli estremi aneliti del mostro infame domato, ma non ancora spento. La triste realtà della morte avvince nelle spire della sua sottile poesia il santo eroe e l'eterno problema della vita e della morte sorge da questa apparizione dolorosa.

Poche volte l'arte è assurta ad una così nobile e così alta significazione. I maestri veneti, glorificatori della forza e della ricchezza, della gioia e del lusso, si sono talora sollevati oltre la realtà dell'ora, oltre l'apparenza delle cose per cogliere da quella e da queste un ammaestramento solenne, ricco di profondo significato. Paris Bordone, che più degli altri mostrava d'essere amante di cose belle e caduche, di donne magnifiche e di splendide ricchezze, di scene superbe e di guerrieri valorosi, non ha dimenticato il grande esempio dei maggiori veneziani ed ha cercato talora nel vero l'essenza nascosta delle cose.

È in questo quadro un riflesso non fuggevole dell'arte di Giorgione, l'artista meraviglioso che attrasse nella sua orbita una così nobile e ricca schiera d'artisti.

Paris Bordone non fu degli ultimi a seguire ed imitare l'arte del grandissimo maestro di Castelfranco; dopo aver abbandonato lo studio di Tiziano, nel quale, racconta il Vasari, aveva poco appreso, si accostò al Giorgione, « la cui maniera gli piaceva sommamente » e anche perchè questi aveva fama « di bene e volentieri insegnar con amore quello che sapeva ». Giorgione intanto era morto con gran dolore del giovane discepolo desideroso d'imparare; « ma poi che altro fare non si poteva, si mise Paris in animo di voler per ogni modo seguitar la maniera di Giorgione ». In questo studio e in questa imitazione l'arte di Paris Bordone non subì menomazione d' individualità, poi-

(1) Il quadro era stato fino al 1870 al Quirinale, soggiorno estivo del Pontefice, insieme con poche altre cose ricoverate poi in altre sale del Vaticano. Là lo vide il Morelli e là lo videro anche Crowe e Cavalcaselle, ma tanto il primo quanto i secondi dovettero vederlo in condizioni assai poco felici, poichè ne parlarono in modo affrettato e superficiale.

PARIS BORDONE:

S. Giorgio uccide il drago.

(Roma, Pinacoteca Vaticana).

chè egli era attratto non tanto dall'esteriorità della pittura del maestro, quanto dalla visione profonda delle cose onde l'arte di lui era così intimamente compenetrata ; quella visione per la quale anch'egli si doveva sentire tanto strettamente portato verso un'arte che non fosse di pura e sola bellezza.

Questo grande quadro proviene, verosimilmente, dal duomo di Noale, presso Treviso, ove ne ebbe notizia il Maniago che lo ricordò nella sua *Storia delle arti friulane*, come opera del Pordenone. E a questo artista fu attribuito anche dal Crowe e dal Cavalcaselle, a causa della firma che ancora si legge a sinistra del quadro, verso il basso:

I. A. REGI. PORD.

Ma questa firma è stata rifatta e ad un esame minuto si distingue sotto il *P.* la *B.* originaria e, sotto l'*I.* l'antica *P*; così sul nome Paris si scrisse l'incomprensibile I. A. REGI, che si volle poi spiegare come un nome di famiglia del Pordenone, il nome Regillo che fu attribuito al maestro solo dopo la sua morte.

Ma non è il Pordenone, in questo quadro, nulla dell'arte sua agitata e superficiale, in questa magica visione di luci e di colori, ravvivata da una così nobile poesia. È Paris Bordone che qui alza solennemente la voce del suo canto, Paris Bordone, del quale qui si possono assai facilmente riconoscere tutte le caratteristiche più significative, prima fra tutte, le mani chiuse del S. Giorgio, con l'indice sporgente e ripiegato, secondo la forma consuetudinaria del maestro. Un'analisi minuta, poi, rivela per tutto le forme proprie al Bordone, nelle ampie maniche della figlia del re, dalle ricche pieghe che tagliano le luci in modo caratteristico, nella pettinatura della fanciulla, nella testa del santo, dai riccioli abbondanti che cadono sulla fronte. Inoltre un'assai stretta affinità lega questo *San Giorgio* con un'altra mirabile opera del Bordone, una *Sacra Famiglia* ora nella collezione del principe Leuchtemberg a Pietroburgo, nella quale la figura del S. Giorgio deriva dallo stesso modello che servì al maestro per questo meraviglioso quadro.

Quest'opera bellissima viene ad aggiungersi degnamente alla collezione Vaticana e mostra in Roma nel miglior modo l'arte di Paris Bordone.

Le collezioni romane non sono molto ricche di opere di lui e queste poche non sono nemmeno molto considerevoli. Nella Galleria Borghese gli è assegnata una *Venere scoperta da un Amore e da un Satiro*, anticamente attribuita, con audacia incredibile, a Tiziano, e che è un'opera assai povera e materiale, malamente concepita e rozzamente dipinta, non degna certo delle molte e finissime composizioni del maestro.

Anche il *Marte con Venere e Adone* della Galleria Doria è un'opera piuttosto volgare, solo ravvivata qua e là dallo splendore del colorito onde il Bordone irradiò i suoi quadri. Ma questo è un vero e proprio quadro decorativo, caratteristico della maniera del maestro sotto l'influsso di Palma e di Tiziano.

Un'altra opera del Bordone, assegnata a lungo a Bonifacio Veneziano è nella Galleria Colonna: rappresenta una *Sacra Conversazione* e sarebbe tra le opere più significative del maestro, se un disgraziato restauro non l'avesse irreparabilmente rovinata.

Al Bordone poi il Morelli ha voluto assegnare un ritratto di poeta, nella collezione Doria, opera troppo dura e superficiale per essere degnamente attribuita al fine maestro di Treviso.

Così il bellissimo quadro Vaticano viene ad occupare un posto a sè nella collezione pontificia e tra le opere del maestro conservate in Roma mostra tutta la nobiltà e la grandezza di quel magnifico genio.

Per esso oggi l'arte di Paris Bordone è rappresentata in Roma nel modo migliore e più completo. L'anima del pittore che espresse nella *Presentazione dell'anello*, un quadro di festa di così sottile e degno significato, vibra tutta intera in questo *San Giorgio*, ove un profondo pensiero sorge da una scena che sembra di festa.

ruscus.

PALAZZO DI VENEZIA E PALAZZO BRASCHI.

I giornali quotidiani tornano a ripetere con insistenza la voce che l'Austria cederebbe all'Italia il palazzo di Venezia, sede della sua ambasciata presso il Vaticano, in cambio di quello Braschi ov'è ospitato il Ministero dell'interno.

Auguriamoci che questa voce sia esatta e che la permuta possa facilmente e rapidamente essere un fatto compiuto, poichè noi non potremo mai abbastanza rallegrarci di questo cambio che torna tutto a vantaggio dello Stato italiano e che ci rende, a buon mercato, padroni di uno storico monumento romano in cambio di un ricco ma inglorioso palazzo.

L'Austria teme il freddo nelle enormi e nude sale della sua sede e il Ministero dell'interno soffoca in bugigattoli e scalette. La permuta potrebbe forse essere utile all'uno e all'altra, e decorosa, anche, quantunque qualche spirito arguto possa osservare che il Ministero dell'interno volendosi liberare dalla protezione di *Pasquino*, finisce coll'invocare quella di *Madama Lucrezia*.

Tutti dovrebbero rallegrarsi che il monumentale palazzo torni ad essere proprietà italiana, a meno che il Governo non debba ricorrere anche qui a tutte quelle superfetazioni che hanno reso così meschino il disgraziato palazzo Braschi; e allora veramente il cambio non tornerebbe nè a nostro utile, nè a nostro decoro.

Il meraviglioso palazzo, tra i più belli e i più monumentali dei famosi palazzi romani, fu cominciato nel 1455 dal cardinal Pietro Barbo, veneziano, che fu poi papa col nome di Paolo II. Sulla fine del Medio-Evo questo palazzo cardinalizio veniva costruendosi con dimensioni così veramente romane che esso può assai chiaramente significare la fine del Medio-Evo e il sorgere dei tempi moderni. E come i merli e la torre solamente accennata rievocano quell'età, così la scomparsa del gotico, le finestre arcuate, di imitazione romana, al primo piano e le grandi finestre a croce guelfa, rappresentano vivamente l'età nuova della Rinascita. Tutto l'insieme, del resto, esprime questo profondo contrasto: mentre la mole esterna bassa, massiccia e nuda è « forte come un castello e di tetra severità », nell'interno il bel cortile, quantunque incompiuto, coi suoi pilastri a mezza colonna imitati dal Colosseo, respira la più pura aria del Rinascimento.

Lo Schmarsow così, sobriamente, lo definì: « Monumento parlante di un'epoca di violenza, che presenta alla moltitudine un viso arcigno da signore freddo e senza grazia nelle forme, asconde gelosamente ogni adornamento nell'interno di locali ampi e grandiosi oltre misura, era destinato perchè ivi dentro si sviluppasse una vita splendida e spettacoli abbaglianti.

Così pure l'architetto Milizia, alla fine del settecento, lo definì come un « Ercole che si rida della zerbineria delle fabbriche adiacenti ».

La magnifica costruzione fu attribuita dal Vasari a Giuliano da Majano, dimenticando che questi non lavorò mai a Roma e nacque soltanto nel 1432. Le nuove ricerche e i monumenti venuti recentemente alla luce non ci illuminano gran fatto sul-

STEMMA DI PAOLO II — PALAZZO DI VENEZIA.

l'autore della costruzione: ora si sa soltanto con certezza che Meo del Caprino e Francesco di Borgo San Sepolcro furono gli intraprenditori dell'opera. Il nome dell'autore si è perduto, pure è giunta sino a noi la notizia di un processo intentato a chi tenne l'amministrazione della fabbrica accusato di spese eccessive. Certo la costruzione dovè costare somme enormi e il cardinal Scarampo, patriarca di Aquileia, ne rimproverò severamente il cardinal Barbo, ma si ebbe da questi per risposta: « Meglio ecceder in un'onorata fabbrica che in un vituperevole giuoco come voi, che perdete ai dadi quattro e cinquemila scudi alla volta ».

Il Barbo inoltre fu accusato di aver saccheggiato il Colosseo per trarne materiali pel suo palazzo, e l'accusa non fu falsa poichè la confraternita dell'ospedale di S. Salvatore ad Sancta Sanctorum, allora custode e padrona del Colosseo, non solo aveva venduto i numerosi blocchi di pietra che giacevano a terra e che cadevano continuamente, ma aveva appositamente demolite alcune parti del massimo monumento per trarne materiali da costruzione e il papa Barbo non aveva esitato a incoraggiare questo vituperevole commercio.

Ciò sembra quasi incredibile, perchè Paolo II fu tra i pontefici più rispettosi dell'antichità e tra i primi ad amarla e a studiarla. La cura ch'egli ebbe dei monumenti romani rivela un'anima assai premurosa delle memorie antiche. Gli archi trionfali di Tito e di Settimio Severo, i due colossi di Monte Cavallo e la statua equestre di Marco Aurelio vennero restaurati per suo ordine ed egli si interessò pure di riparare molte chiese antiche a Roma, ad

Ostia, a Tivoli, a Terracina, a Viterbo e a Monte Cassino.

Per decorare la piazza davanti al suo palazzo fece trasportare due vasche antiche, l'una già tolta al Colosseo e che stava fuori della chiesa di San Giacomo, l'altra la famosa urna di porfido che aveva racchiuso le ceneri di Costanza figlia di Costantino e che era nella chiesa sulla via Nomentana.

Il suo palazzo era un vero Museo e a questo riguardo egli può giustamente esser considerato come è uno dei più curiosi documenti dell'Archivio di Stato Romano. Tra le tante opere raccolte con rara dovizia era una collezione veramente incomparabile di cammei: egli ne possedeva ben 227 (mentre la collezione del gabinetto di Vienna ne ha ora soltanto 200 e quella di Parigi 260), e devono essere stati una sua grande passione se egli arrivò ad offrire agli abitanti di Tolosa di far loro costruire un ponte in cambio di un cammeo.

Così, a malgrado dell'opposizione e dei lamenti

PALAZZO DI VENEZIA.

un precursore ai collettori di antichità e di arte, del Rinascimento. Le ricche sale del suo palazzo accolsero le numerosse opere che il cardinale veniva raccogliendo con amore infinito. Da Bisanzio erano venuti numerosi dipinti su fondo d'oro, altarini domestici con pitture a mosaico, reliquiarii, intagli in avorio, vesti di lusso di finissimo ricamo. Inoltre tra queste opere così grandemente preziose per antichità e provenienza risplendevano molte cose recenti, di Firenze e di Fiandra; lavori in oreficeria, vasi, gioielli e tappeti. Si conserva ancora l'inventario di questa collezione fatto nel 1457, quando cioè il Barbo non era ancora papa, e questo dei preposti alle chiese e dei fedeli, incorporò alla sua collezione molte imagini venerate come miracolose, e giunse fino a meditare di trasportare nel suo palazzo la famosa biblioteca di Monte Cassino.

Di questa famosa collezione di opere d'arte è oggi solo il ricordo, ma le belle sale del Palazzo custodiscono ancora un'opera assai pregevole, il busto di papa Paolo II stesso, attribuito da alcuni al Vellano, da altri a Mino da Fiesole e che è certamente una scultura assai caratteristica e assai significativa, più prossima all'arte rude ed energica dello scultore padovano che alla grazia sottile del maestro di Fiesole. E sono ancora nelle ricche sale

degli affreschi di scene mitologiche e di semplici motivi decorativi che l'Ullmann ha attribuito al Pollajolo, ma che rivelano un maestro meno espressivo e più rozzo che ha esagerato in uno sterile sforzo l'arte severa e forte del Pollajolo.

Mentre il Barbo edificava questo superbo palazzo e raccoglieva le opere magnifiche che lo adornarono, faceva stampare a sue spese gli statuti municipali romani dalla prima tipografia ch'era stata allora, allora fondata in Roma nella casa dei Massimi, alla Posta Vecchia. Ma ben pochi anni egli potè abitare la sua splendida costruzione. Eletto papa nel 1464, egli dovè abbandonare per la corte pontificia la magnifica dimora che si era eretta con tanto amore. Vi si recava tuttavia assai sovente per passare qualche tempo (e le bolle pontificie date da questo palazzo erano datate *Apud sanctum Marcum*) o per assistere dalla gran loggia coperta alla famosa corsa dei barberi.

POLLAJOLO — FONTANA.

POLLAJOLO — ERCOLE SOFFOCA ANTEO.

PALAZZO DI VENEZIA.

La loggia è stata poi murata ed ha perduto quasi interamente la sua fisonomia. Essa, del resto, ultimo avanzo della storica *Ripresa dei Barberi*, sarà pure fra breve abbattuta per lasciare libera la vista del monumento a Vittorio Emanuele II, ma l'architetto Sacconi propose, e la proposta fu accolta con entusiasmo, di ricostruirla, secondo l'antico piano, sulla piazzetta di S. Marco.

Oggi, ancora, la bella loggia chiusa e murata, che lascia appena intravedere la sagoma primitiva, è un così vivo ricordo di tutto il Rinascimento! Là le feste magnifiche del Pontefice spiegavano tutta la loro maggior ricchezza, là tra gli arazzi e i damaschi la corte papale dapprima, poi gli invitati dell'ambasciata di Venezia assistevano alle processioni solenni che da S. Pietro si recavano a San Giovanni in Laterano e alle storiche corse dei barberi.

Abbattuto il palazzo Torlonia e il palazzo Merighi che stringevano la strada, della *Ripresa dei Barberi* non resta altro che la memoria e solo la via del Corso ricorda ancora nel suo nome (ma chi ci pon mente?) l'antica festa che da tanti secoli i romani prediligevano e che durò fino a pochissimi anni fa.

Intanto il piccone distruttore ha già demolito la parte sopravvissuta di un cavalcavia che Paolo III

PALAZZO DI VENEZIA — IL CORTILE.

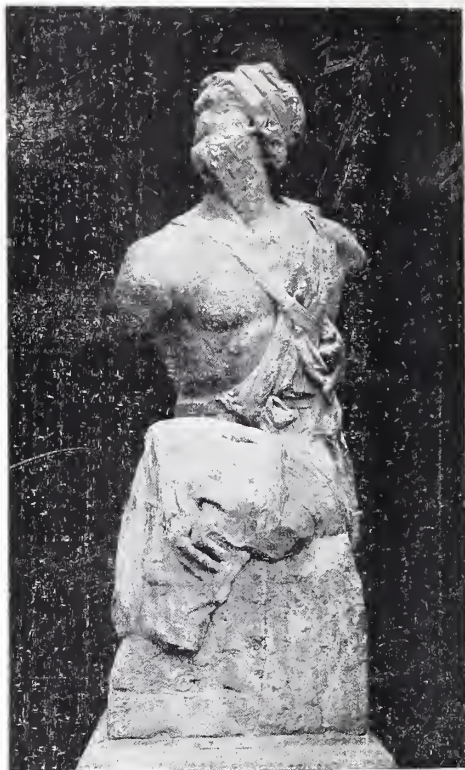
PALAZZO DI VENEZIA — LA TORRE ED IL PORTICO.

Farnese aveva fatto costruire per unire il palazzo al convento dell'Arcacoeli dove i pontefici solevano talvolta passare i giorni più afosi dell'estate romano. Le due antiche dimore dei papi sono ora distrutte o trasformate dal monumento al re Vittorio Emanuele.

Il palazzo Barbo restò proprietà pontificia fino al 1564, nel quale anno Pio IV di casa Medici lo cedè alla Repubblica di Venezia come ricorda anche un'iscrizione sul palazzo: *Pius IV Medices, Pont. Max. Has Aedes Reip. Venetae Argumentum Amoris et Studii sua sponte donavit Jacopo superantio equite oratore MDLXIV* (?).

Se il palazzo di Venezia raccoglie nelle sue mura solenni qualche bella pagina del Rinascimento e qualche monumento solenne della storia d' Italia (Carlo VIII di Francia vi dormì l'ultima notte del 1494 andando alla conquista del Regno di Napoli, e una statua settecentesca della Repubblica Veneta racconta la storia di Venezia fino al trattato di Campoformio), il palazzo Braschi sul Circo Agonale nella sua ricchezza e nel suo vano splendore ricorda solo la boria e la superbia del pontefice che voleva essere considerato il più bell'uomo dei suoi stati.

Il palazzo fu costruito dove già era una magnifica costruzione di Antonio da Sangallo che fu dimora della contessa di Trémoille. Il Morelli, architetto del papa Braschi, costruì sopra un triangolo irregolare il grandioso palazzo, con uno stile del seicento interpretato secondo i gusti del tardo settecento, ma seppe nello scalone famoso accoppiare la severità al lusso, l'armonia alla ricchezza, così che questo scalone famoso è ancor oggi la parte migliore del palazzo.

Tutta la costruzione ci mostra il desiderio della magnificenza, dello splendore più superbo e ci rivela assai bene il pontefice che essendosi scelto uno stemma coi simboli più elevati dell'araldica, l'aquila, i gigli, le stelle e il vento, fu apostrofato dal vicino Pasquino con una satira delle più mordaci:

PASQUINO.

Redde Aquilam imperio
Francorum lilia regi
Sidera redde polo
Caetera Brasche tibi.

ruscus.

ol. XXII N. 128

EMPORIVM

Agosto 1905

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE - LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ

Direzione ed Amministrazione
Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo

Fascicolo L. 1. Estero L. 1.30.

Telefoni:
N.° 4 - N.° 91-56.

Telegrammi: TENSI - Milano

Carte al Bromuro d'Argento

Carte al Citrato d'Argento

INSUPERABILI

Anche la presente rivista

"EMPORIUM"

è stampata su carta speciale
per ILLUSTRAZIONE
DELLA DITTA

TENSI & C.
DI MILANO

L'EMPORIUM

è stampato con INCHIOSTRO

CH. LORILLEUX & C.ia

DI MILANO

VOLUME XXII
NUM. 128

EMPORIUM

BERGAMO
AGOSTO 1905

CONTIENE:

EDGAR CHAHINE — LILY.

EMPORIUM

Vol. XXII — AGOSTO 1905 — N. 128

ARTISTI CONTEMPORANEI: EDGAR CHAHINE *.

SE, secondo un verso famoso, un bel sonetto vale quanto un lungo poema, si potrebbe, trascurando ancora una volta la differente mole del lavoro ed il diverso numero delle difficoltà tecniche da superare per non tenere conto che del risultato estetico, affermare, non meno giustamente, che una bella acquaforte valga quanto una vasta tela dipinta ad olio, ed osservare inoltre che l'incisione ha sul quadro il doppio vantaggio di costare molto meno e di non essere ingombrante.

Formarsi una pinacoteca, che abbia un reale valore d'arte, non è concesso che a chi sia ricco a milioni e possegga per di più un palazzo con sale ampie e luminose, mentre un capitaletto assai modesto permette di diventare padrone di una scelta collezione di varie centinaia di stampe, la quale, con le sue cartelle grandi e piccole e col relativo porta-cartelle, non occuperà più di due o tre metri quadrati.

Ed una cartella di stampe può contenere una somma di godimento estetico non minore di una sala di pinacoteca, con questo in meglio, che, non essendo forzosa la contemporaneità di visione di più quadri, ogni opera può venire gustata da sola o, qualora lo si desideri, comparativamente con quell'una o quell'altra che bene si accordi con essa. Si aggiunga che le stampe, rinchiuse che siano fra gli allacciati due cartoni protettori, non si guardano che soltanto quando si vuole, quando cioè si sia bene disposti ad ascoltarne il tacito linguaggio, così dolce e suadente per coloro che sanno comprenderlo, mentre l'impressione di un quadro che si abbia ogni giorno sotto agli occhi fatalmente si attutisce un po' per volta. Bene lo comprendono quei Giapponesi, tanto superiori in fatto di raffinata sensibilità artistica a noialtri Occidentali, che abbiamo, in grande maggioranza, continuato a considerarli barbari, finchè non ci si sono appalesati formidabili nel

EDGAR CHAHINE.

* Tutte le incisioni, che accompagnano il presente articolo, eccetto quella per l'*Histoire comique* del France, sono di proprietà del noto editore parigino di stampe Ed. Sagot, col cui cortese consenso, di cui gli siamo grati oltremodo, vengono da noi riprodotte.

dare la morte cogli istrumenti di guerra: gli oggetti d'arte più preziosi, pitture o stampe, bronzi od avori, ceramiche o lacche, eglino usano tenerli conservati e solo di tanto in tanto li traggono fuori per la gioia delle loro pupille e di quelle di qualche gradito visitatore di buon gusto.

Poichè la felicità più pura e serena, siccome perfino dal fosco pessimismo di uno Schopenhauer è stato ammesso, è quella che ci procura l'arte, non è forse assennata previdenza il tenere in casa, a portata di mano, un piccolo gruppo di opere da cui tale felicità si possa fare sgorgare, dopo avere educato mente, occhi ed orecchie a saperla intendere e gustare? Quale più sottile e squisita voluttà cerebrale del leggere a bassa voce qualche lirico antico o moderno, Catullo o Baudelaire, che abbia, mercè il lambicco della metrica sapiente, riassunto ed intensificato nel verso gli stati d'anima di una parte eletta dei suoi contemporanei? O di accennare sulla tastiera le lamentele, ora flebili ed ora impetuose, che coloro che, da Cophin a Debussy, ben potrebbero chiamarsi *les petits maîtres* del pianoforte, hanno saputo fissare nel pentagramma? Oppure, di sfogliare, con lenta mano, una collezione di stampe, venute dall'Estremo Oriente per farci amare ed ammirare un Utamaro, un Toyokuni od un Okusai, o dai secoli passati, con impresso in margine il nome glorioso di un Dürer o di un Rembrandt, o che anche siano semplicemente dei nostri paesi e dei nostri tempi, i quali invero, da Rops a Whistler, tanti magistrali incisori possono vantare, ed attardarsi ad osservarne ciascuna con sguardo intento, compiaciuto e direi quasi carezzevole, arrestandosi ogni tanto un po', per dare alle fantasticherie ed alle reminiscenze da esse suscitate agio di svolgersi in inebbriante corteo dinnanzi alla mente?

EDGAR CHAHINE — DONNA CON CUSCINI (PUNTA-SECCA).

Coloro, adunque, che adoperansi, mercè in i-

EDGAR CHAHINE — FIGURA FEMMINILE.

(DISEGNO A MATITA).

EDGAR CHAHINE:

UN'ATTRICE DEL TEATRO POPOLARE.

(ACQUAFORTE).

specie mostre d'arte e concerti musicali, ideati ed eseguiti con austeri e sagaci criteri, ad educare la sensibilità estetica, nativamente deficiente e di continuo traviata, del pubblico meriterebbero davvero sempre maggiore diventa il numero dei compratori di acqueforti ed in modo che non è già più assurdo lo sperare che giungerà presto il tempo in cui non si sopporteranno più le volgari vignette,

EDGAR CHAHINE — ALTRO RITRATTO DELL'ATTRICE LOUISE FRANCE.

di esserne considerati quali benefattori modesti ma efficaci. Non è forse ad essi, per portare un esempio, che è dovuta la simpatia crescente, che anche in Italia va, di anno in anno, acquistando la nobile e suggestiva arte del bianco e del nero, in modo che nelle esposizioni di Venezia e di Roma che fanno brutta mostra di sè sulle pagine dei nostri più diffusi giornali illustrati della domenica?

Il successo che alfine incomincia a sorrider loro ha fatto sì che i nomi di vari degli odierni incisori ed illustratori d'Italia e dell'estero abbiano acquistato una rapida ed abbastanza larga noto-

EDGAR CHAHINE: NEL VIALE DELLE ACACIE (ACQUAFORTE A COLORI).

EDGAR CHAHINE:

LA BELLA RITA.

rietà. Colui, però, che ha finora suscitato le maggiori ammirazioni e le maggiori simpatie è un giovane Armeno, Edgar Chahine, il quale, benchè trentenne appena, possiede già al suo attivo una numerosa e varia opera d'incisore, che merita proprio di essere conosciuta e studiata sotto i suoi differenti aspetti, tutti oltremodo interessanti e gustosi.

* * *

Di famiglia armena, Edgar Chahine nacque nel 1875 a Vienna per puro caso, durante un breve soggiorno fattovi dai suoi genitori.

L'infanzia e l'adolescenza le trascorse in gran parte a Costantinopoli e quel meraviglioso panorama di città degradante in anfiteatro di fronte al mare e sotto ad un cielo trasparente e luminoso dovette suggerire all'anima sua predestinata all'arte i primi sogni di bellezza, mentre la popolazione di essa di varie razze, di varia foggia di vestire e di varie costumanze, in cui così stranamente si

EDGAR CHAHINE — DONNINE ALLEGRE.

urtano e così pittorescamente si amalgamano l'Oriente e l'Occidente, dovettegli infondere una precoce curiosità visiva, ricercatrice attenta dei minuti particolari di fisonomia, di attitudini e di abbigliamento, che, in mezzo all'incessante formicolìo della folla di una grande città, fanno riconoscere o divinare la condizione sociale, il mestiere o la professione e talvolta anche il carattere morale degli individui.

Non ancora diciasettenne, egli trasmigrò in Italia e prese stabile dimora a Venezia, nella cui Accademia di belle arti incominciò a studiare pittura, sotto la guida del professor Paoletti. Costui, oltre ad altri esercizi didattici, lo abituò a copiare con la penna fedelmente, tratto per tratto, le acqueforti di Tiepolo, imponendogli però, quasi sempre, di cambiarne le dimensioni, affinchè non potesse lucidarle. Fu l'allievo che tardò a rivelare le attitudini peculiari della futura sua personalità artistica o fu piuttosto il maestro che non seppe

EDGAR CHAHINE — SULLE FORTIFICAZIONI.

comprenderle od anche intuirle? Certo è che, allorquando, nel 1895, Edgar Chahine lasciò Venezia per Parigi, il Paoletti sentenziò, in modo brusco e reciso, che egli non avrebbe mai fatto nulla di buono come disegnatore. Tale giudizio avventato dovette, di sicuro, riuscire abbastanza sgradito al giovine Armeno, che, pieno di speranze ma anche pieno di incertezze sulla via da seguire, si recava in quella, che, ancora adesso, rimane la seducente e tumultuosa capitale dell' arte mondiale, ma oggidì, che il severo vaticinio è stato completamente sfatato dai fatti, egli, dimenticando ogni piccolo rancore, parla del suo primo iniziatore alla pittura con simpatia e con gratitudine.

EDGAR CHAHINE — GIORGINA.

A Parigi, durante un anno circa, egli frequentò l'*Atelier Julian*, ciò che gli dette il diritto di aggiungere al suo nome, sui cataloghi del *Salon des Champs-Élysées*, quando incominciò ad esporvi annualmente, la qualifica di allievo di Jean-Paul Laurens e di Benjamin-Constant, giacchè nel bel paese di Francia, per tante cose in progresso sulle altre nazioni europee ma per varie in ridicolo re-

gresso, un utilitario pregiudizio accademico richiede tuttavia che colui che si presenta ad una mostra d'arte si proclami discepolo di qualcuno, imprimendo così sull'opera propria una specie di bollo di garanzia pei molti, che usano giurare *in verba magistri*.

EDGAR CHAHINE — FELICITA.

Se l'influenza del Veneziano Paoletti fu parzialmente e scolasticamente formale, quella dei due pittori francesi fu affatto nulla su Chahine, che a ragione poteva affermare qualche tempo fa, parlando di sè medesimo: « *Je suis élève de la rue* ». Fu, infatti, mercè l'assiduo, intenso ed appassionato lavorìo visivo, mentale e manuale, da lui fatto durante mesi e mesi e mai più in seguito abbandonato, lungo le vie, in mezzo alle piazze ed ai giardini e dentro i mercati, gli ospizi, i caffè ed i teatri di Parigi, guardando, raffrontando e schizzando, con rapido segno di matita, sui fogli dei suoi taccuini, che egli ritrovò appieno sè stesso e comprese quale fosse la particolare sua vocazione di osser-

vatore e riproduttore, ora triste ed ora vivace, della realtà nei multiformi aspetti in cui suole manifestarsi nella vita movimentata di una metropoli moderna.

EDGAR CHAHINE — MADAME DOULCE (ILLUSTRAZIONE PER L'« HISTOIRE COMIQUE » D'ANATOLE FRANCE).

Al *Salon* esordì nel 1896 come pittore, con una tela intitolata *Un gueux mangeant sa pitance dans un débit*, e nei susseguenti anni 1897, 1898 e 1899 espose altri quattro quadri d'osservazione triste della plebea esistenza parigina, cioè *Marchande de pommes de terre frites*, *Intérieur d'ouvrier*, *L'asphyxiée* ed *Un vilain homme*. Espose un'ultima volta come pittore, nelle sezioni straniere, alla mostra mondiale del 1900, due tele, *Montmartre* e *Coin de rue*, un po' sorde di colore ma non prive di carattere, dinanzi a cui ricordo di essermi fermato più di una volta.

Le sue opere di pittura non passarono del tutto inosservate, ma non suscitarono neppure quel vivo interesse che eleva d' un tratto un artista al disopra della troppo numerosa coorte degli espo-

EDGAR CHAHINE:

RITRATTO DELLA SIGNORINA L. B.

EDGAR CHAHINE:

PASSEGGIATA.

NOTTURNA.

Edgar Chahine:

Gaby.

EDGAR CHAHINE:

VECCHIO

MURATORE

AFFETTO

D'ATASSIA.

sitori d'ogni nazionalità dei *Salons* parigini. Era invece ad un'altra forma d'arte che egli doveva rimaner debitore di un rapido successo e di una gloria schietta e duratura, destinata a diventare a secco, sur una lastra di rame. La piccola incisione, *Étude de gueux*, che ne uscì rappresentava cinque teste, che erano cinque tipi diversi e profondamente caratteristici dei bassi-fondi parigini:

EDGAR CHAHINE — L'ATTORE LÉRAND NELL'« EBREO ERRANTE ».

presto internazionale.

Nella primavera del 1899, una società di artisti, *La Liane*, decise di pubblicare un albo d'incisioni e, poichè Chahine apparteneva ad essa, ebbe incarico di eseguirne una anche lui: fu così che si provò per la prima volta a disegnare, con la punta malgrado una non ancora ben sicura esperienza tecnica, eravi in essa tale bravura di tratteggio e tale foga, che destò l'entusiasmo dei professionisti e degli amatori che ebbero occasione di vederla e che l'editore Sagot, senza pensarvi due volte su, comprò la lastra e dette l'incarico al

giovine artista di eseguirne alcune altre per suo conto.

Incoraggiato dall'inattesa accoglienza fatta a quel suo primo esperimento, Chahine si mise con fervore grande al nuovo lavoro e in meno di un anno eseguì venticinque incisioni all'acquaforte o all'acquatinta, rilavorandole quasi sempre con la punta a secco. Di esse, su d'una rivista d' iconografia moderna, *L' Estampe et l'Affiche*, che ebbe una vita breve ma non ingloriosa e che fu, durante tre anni, letta non senza vantaggio dal ristretto ma aristocratico pubblico cosmopolita a cui si rivolgeva, comparve un catalogo ragionato del critico d'arte Clément-Janin e fu esso che fece conoscere per la prima volta il nome e le attitudini artistiche di Edgar Chahine a parecchi, i quali, come colui che oggi scrive queste pagine, incominciarono d'allora a seguire, con un compiacimento, che andò crescendo di anno in anno, la sua produzione abbondante, ma sempre eletta e signifi-

EDGAR CHAHINE — SENZA LAVORO.

EDGAR CHAHINE — STUDIO DI VECCHIA.

cativa, la quale doveva, all'esposizione mondiale di Parigi del 1900, ottenere la consacrazione ufficiale di una medaglia d'oro.

* * *

Parigi, la città fragorosa e sfolgorante, che le menti accese degli adolescenti del mondo intero sognano come la sede per eccellenza di tutti i piaceri e di tutte le eleganze, colpì a bella prima il giovine Armeno, venutovi con la segreta speranza, che freme in fondo ad ogni cuore d'artista, di trovarvi gloria e fortuna, non già coi suoi aspetti giocondi e fastosi, ma con le mute tristezze, con le profonde sciagure, con le incurabili miserie del suo popolino.

La tetraggine e l'umiltà dell'ispirazione, che suggerirono allo Chahine quasi tutte le tele e tutte le incisioni da lui eseguite nei primi anni di dimora a Parigi e che bene sono riassunte dal titolo *La vie lamentable*, imposto ad un ciclo di esse, derivarono

sia dall'indole sua nativamente melanconica e da una spontanea disposizione del suo spirito a studiare, con occhio scrutatore e chiaroveggente e con anima comprensiva e pietosa, le vicende degli umili, sia anche dal caso che gli fece, al suo primo arrivare a Parigi, prendere alloggio fra il cimitero Montparnasse e le fortificazioni, in uno di quei vasti e desolati quartieri popolari alla periferia della grande metropoli, in cui, come osserva il Gondeau in una pagina dei suoi *Paysages parisiens,* « une mélancolie, presque une tristesse, s'exhale de toutes choses » ed in cui il Parigino di Piazza dell'*Opéra* e dei grandi *boulevards* del centro « se croit perdu, où il ne comprend pas que des êtres puissent vivre, où il souffoquerait d'ennui lourd, où des pensées désolantes l'assaillent, rien qu'à voir passer sous le ciel triste, dans la lumière défaillante, quelquefois sous des torrents de pluie, les enterrements peu suivis, hélas! »

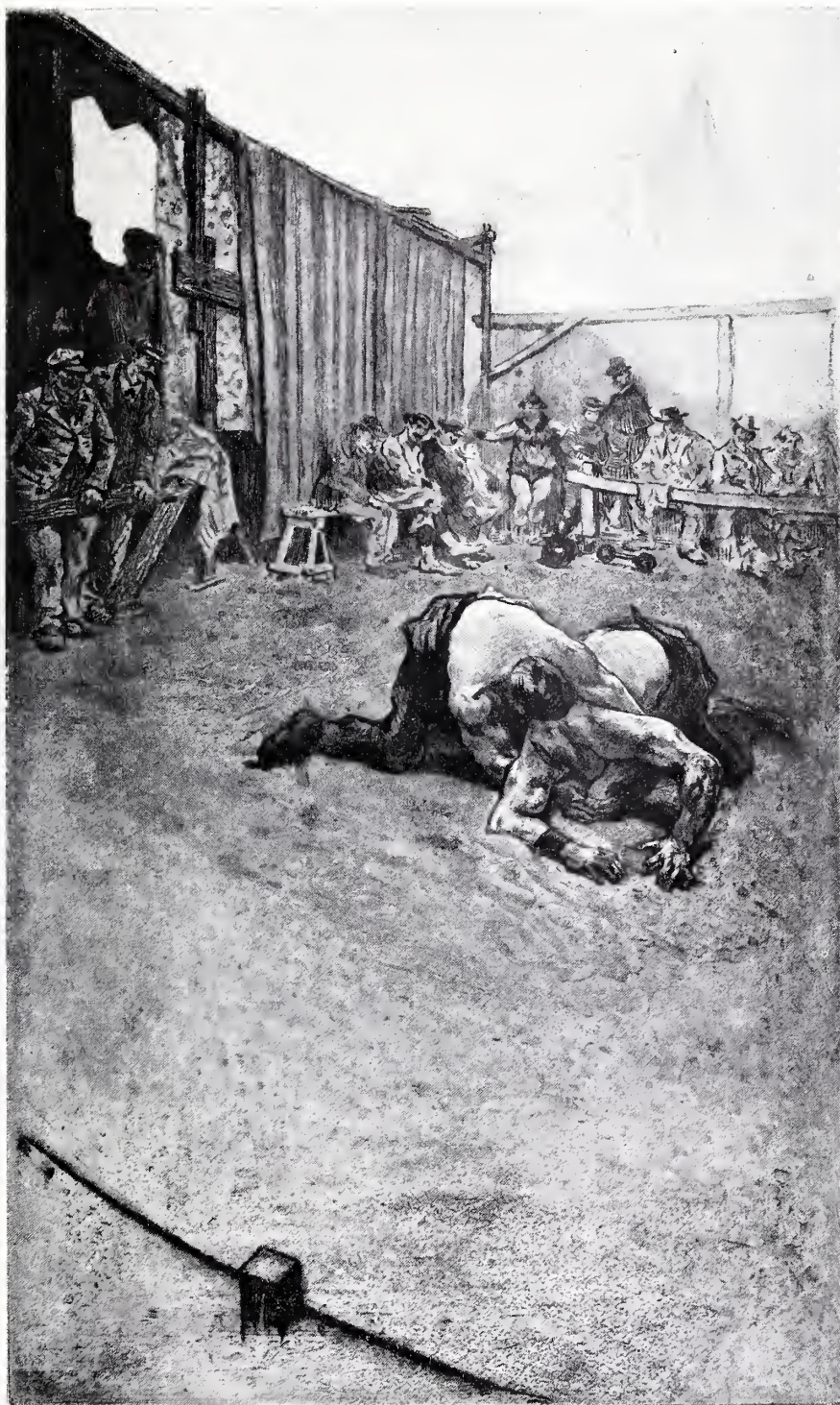
Come che sia, nell'opera di Chahine, le numerose stampe che ritraggono i vagabondi, i disoccupati, i mendicanti, i cenciaiuoli, i venditori ambulanti e tutta l'infinita schiera dei diseredati della fortuna e che ne evocano, con così espressiva efficacia, le faccie emaciate, le persone stanche e gli abiti lerci e rattoppati, sono fra le sue più significative e le più caratteristiche per evidenza di vero, per movimento di vita e per parlante espressione di figure. Quale maggiore intensità di tristezza si può figurativamente raggiungere, pure mantenendosi con iscrupolo fedele alla realtà onde non scivolare nella teatralità e nell'enfasi socialistoide, di quella ottenuta da Chahine nel fissare sulla lastra metallica, con punta agile e sicura, la desolazione scoraggiata di quelle due tragiche rovine umane che sono *La vecchia mendicante dinanzi alla chiesa* ed *Il muratore affetto d'atassia;* o la stanchezza invincibile di quel gruppo di tre cenciosi, che,

EDGAR CHAHINE — MERCATO ALL'ARIA APERTA.

stretti l'uno all'altro, dormono sur una pubblica panchina; o la turbolenza disperata che v'è nello sguardo torbido e nel passo affrettato di quell' *Operaio senza lavoro,* il quale sembra inceda risoluto verso il delitto od anche verso il suicidio; o la rassegnazione bestiale di quella muta e dolente folla di uomini, di donne e di bambini, che aspettano, sulla porta di un ospizio, coi volti sparuti, le gambe molli ed i ventri vuoti, l'ora sospirata della giornaliera distribuzione di zuppe?

EDGAR CHAHINE — LA LOTTATRICE.

L'interesse di tutte queste acqueforti, consacrate a ritrarre tipi ed episodi della vita fosca dei paria della strada, è più d'una volta accresciuto dallo scenario di case, di alberi, di ponti e di fiume, che, con tratteggio ottile e minuto ma di grande giustezza di piani e di non comune abilità di prospettiva, ci presenta questo o quel cantuccio di Parigi, od anche da una massa di figurette, che mettono, in fondo al quadro, il movimento cinematografico della folla. E lo scenario e la folla diventano a loro volta i protagonisti in un'altra serie di stampe dello Chahine, egualmente realistica ma non più di carattere tetro e drammatico, che ci mostrano ora un *Quartiere del vecchio Parigi in riva alla Senna* ed ora *Saint-Ouen visto dalle fortificazioni*, ora un gruppo di *Carrette* ed ora un *Mercato all'aria aperta,* ora un *Angolo di strada popolare* ed ora il *Canale della Villette.*

Ma il pittore della grazia, dell' eleganza e della bellezza muliebre, che v'è in Chahine e che, fin dalle prime prove nell'arte dell'incisione, si era affermato con quelle tre squisite e delicate punte a secco che sono la *Giuocatrice di tennis*, la *Donna dei cuscini* ed il *Ritratto d' Italiana*, a cui in appresso doveva far seguire una così attraente galleria di snelle e civettuole figure, dalla *Bella Rita* a *Giulietta*, da *Gaby* a *Lily*, da *Felicita* alla *Signorina L. B.*, da *Miss Noesy* a *Giorgina,* in cui appaiono un po' tutte le condizioni sociali mentre pure trionfavi sempre la leggiadria giovanile, non poteva non provare l'attrattiva, sia anche alquanto morbosa, della notturna vita del piacere di Parigi,

EDGAR CHAHINE: COLPO DI LOTTA.

con la sua numerosa armata femminile del vizio, e non lasciarsi persuadere a ritrarne le scene e le figure, che, volta a volta, seducono e ripugnano, fanno ridere e rendono tristi e pensosi. Difatti, egli ad esse ha consacrato, specie in questi ultimi anni, buona parte della sua attività, riaffermando, in ambienti così diversi, la magistrale sua perizia nel cogliere nella sua istantaneità la posa o la mossa che rivela di prim' acchito il carattere e le consuetudini di vita di una persona. D'altra parte, a questa dote generale di osservatore acuto e minuzioso, egli, a rendere in modo spiccato tipica e gustosa questa serie di sue incisioni, della quale rammenterò qui, fra le altre, *Bar americano*, *La bruna e la bionda**, *Donnine allegre*, *Passeggiata notturna* ed *Alla birreria*, ha saputo aggiungere una particolare penetrazione nel riprodurre i volti imbellettati, i sorrisi falsi, gli sguardi maliziosi, invidi e rapaci, le attitudini procaci ed i vestiti di stravagante fastosità delle abituali frequentatrici dei notturni ritrovi parigini.

EDGAR CHAHINE — ALLA BIRRERIA.

Resosi padrone dei segreti della toletta femminile e sapendo, come pochi egualmente bene sanno, mettere insieme ed accordare, con mirabile disinvoltura di disegno, quelle rattenute gonfiezze o cascate di stoffe, quegli svolazzi di veli, di nastri e di piume, quelle pieghe, ora molli ed ora rigide, di drappi, di castori e di paglie e quegli altri cento minuti particolari che creano la seduzione dell'abbigliamento della donna dei giorni nostri, era naturale che Edgar Chahine dovesse essere tentato di ritrarre eziandio il lusso e l'eleganza di buon

* Riprodotte ambedue nell' *Emporium* di luglio 1902 a pag. 25 e 27.

Edgar Chahine:

Giulietta.

EDGAR CHAHINE: I PESI.

EDGAR CHAHINE: ANGOLO DI STRADA POPOLARE.

gusto dell'alta società parigina ed egli l' ha fatto con ottimo risultato, in ispecie in una larga acquaforte a colori, *Nel viale delle acacie*, nella quale ha dimostrato di essere bravo eziandio nel ritrarre l'aspetto e l'andatura, vivace nella sua compassata nobiltà, dei cavalli da carrozze signorili.

Un merito spiccato e di cui va grandemente lodato lo Chahine è la sua versatilità. Così, nella tecnica egli non si serve di un solo processo incisorio, ma li adopera tutti, punta a secco, acquaforte, acquatinta, grana libera, vernice molle, stampa a colori ecc., alternativamente, a seconda lo creda più opportuno, sposandoli e modificandoli secondo le varie necessità, pure di ottenere ora il sottile tratteggio ed ora i bei neri vellutati, ora i morbidi viluppi argentini ed ora le opposizioni recise, vigorose e talvolta violenti dei bianchi coi neri. E in quanto poi alla scelta dei soggetti, egli non si rincantuccia, come molti fanno, in un sol genere e non si limita ad un solo aspetto della realtà, ma mostrasi disposto ad interessarsi ad ogni forma della vita, giudicandole tutte degne di occupare il pennello o la punta dell' artista, ripugnando soltanto, nel suo rispetto profondo pel vero, ad esagerare teatralmente od a falsificare anche parzialmente, per smania di effetto, quanto esso di continuo porge a chi sa studiarlo ed intenderlo.

EDGAR CHAHINE — QUARTIERE DEL VECCHIO PARIGI LUNGO LA SENNA.

Ecco perchè, quale che sia stato il successo ottenuto ad ogni nuova tappa della sua ancora breve ma eccezionalmente trionfale carriera di evocatore della vita mercè la punta dell'acquafortista, egli non si è arrestato mai sul suo cammino ed è così che, dopo essere stato il dipintore dei vagabondi e dei miserabili del marciapiede, è stato quello delle donnine allegre e delle dame dell'alta società e poi ancora dei comici, come lo attestano i due stupendi ritratti della vecchia attrice del teatro popolare Louise France, quello del Lérand nella parte di Rodin dell'*Ebreo errante* e le così espressive figurine di una sua pregevolissima recente illustrazione dell'*Histoire comique* di Anatole France, ed infine, in un piccolo gruppo di stampe in singolar modo tipico, dei lottatori, dei prestigiatori e dei saltimbanchi.

Se, però, dovessi dire in quale cosa egli abbia raggiunta la maggiore eccellenza, io affermerei che l'ha raggiunta nel ritratto : quelli di Alfred Stevens, di Anatole France e di un anonimo collezionista ci appaiono di una veristica naturalezza di posa e

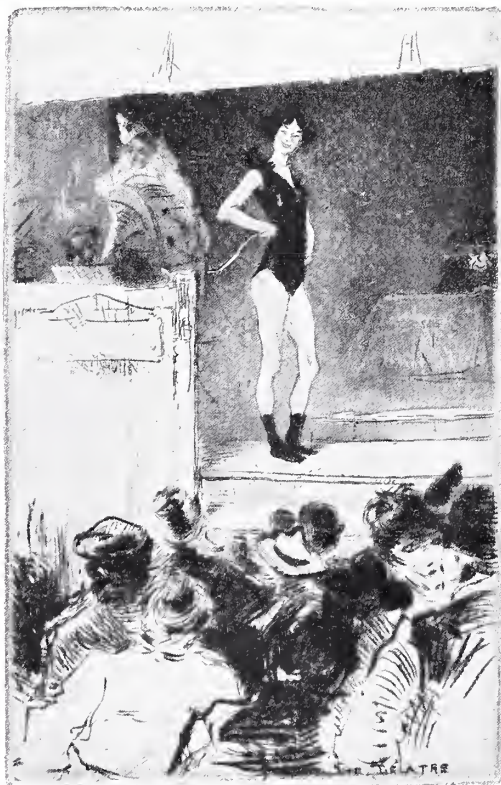
EDGAR CHAHINE — RITRATTO DI ANATOLE FRANCE (ACQUAFORTE).

EDGAR CHAHINE — RITRATTO DI UN COLLEZIONISTA.

di una rivelatrice espressione di fisonomia assai difficilmente superabili.

*
* *

Lascerà, in avvenire, Edgar Chahine Parigi per chiedere ad altre città l'ispirazione ed i soggetti di qualche sua nuova serie di acqueforti? Chissà! Parigi presenta agli occhi ed alla mente di un artista tale innumerevole quantità di motivi, che non v'è da sorprendersi se egli non si stanca mai di studiarla e di riprodurla nelle sue opere, pure avendo un assiduo bisogno estetico di cambiamento e di rinnovazione. In ogni modo, Edgar Chahine, coi suoi quadri ed in ispecie con le sue incisioni, ha oggidì il diritto di occupare un posto d'onore fra gli osservatori dell'attuale vita parigina, che egli ha riprodotta con viva simpatia e talvolta con tristezza compassionevolmente benevola, tenendosi lontano così dall'acrimonia satirica, che ha mutato il Forain in un implacabile *chercheur de tares*, siano fisiche siano morali, come dall'amara misantropia che spingeva molto spesso il Toulouse-Lautrec a trascendere dall'osservazione schietta nella caricatura, come dalle politiche aspirazioni di rinnovazione sociale, che rende di tanto in tanto lo Steinlen un disegnatore non del tutto sereno e perfino partigiano, e come dalla fantasia tra maliziosa e sentimentale, che fa talvolta scivolare la graziosa produzione di disegnatore vivace e disinvolto di Willette nella monotonia e nel manierismo.

VITTORIO PICA.

EDGAR CHAHINE — INNANZI ALLA BARACCA DEI SALTIMBANCHI.

LETTERATI CONTEMPORANEI: ARTURO SCHNITZLER.

N varii studii su la moderna letteratura tedesca mi son provato a determinare le principali tendenze che sembrano regolarne l'evoluzione: e recentemente anche mi parve si potesse constatare, come negli ultimi tempi l'arte nazionale mirasse a prender sempre più il sopravvento su le diverse inspirazioni straniere che sino a pochi anni fa dominavano la produzione letteraria, specialmente nella giovane generazione.

Così la lotta che alla fine dello scorso secolo si accendeva tra i cenacoli letterarii, ognuno dei quali combatteva ora in nome dell'Ibsen, ora dei decadenti e dei simbolisti francesi, ora degli scrittori russi, o difendeva il naturalismo zoliano, si è oggi più chiaramente affermata tra i fautori dello spirito cosmopolita e quelli della vecchia arte alemanna. Gli *Heimatkünstler* hanno guadagnato terreno, e il piccolo ma valoroso manipolo ha visto a mano a mano accrescer le forze per opera di scrittori che, pur ascoltando l'eco delle voci d'oltre confine, atteggian la risonanza in modo da soddisfare il gusto nazionale.

Potrebbe dirsi che alla letteratura tedesca avviene quello che è accaduto al D'Annunzio: dopo aver rispecchiato le varie tendenze di volta in volta signoreggianti la vita intellettuale europea, egli, traendo in principal modo le forze dalla terra natale, ha innalzato l'espressione dei tipi e dei costumi regionali a dignità di tipo generale: e l'arte paesana è con lui diventata arte nazionale.

Vi hanno scrittori tedeschi ancora schiavi dell'imitazione dannunziana, fermi al periodo da cui ebbero origine l' *Isotteo* e il *Piacere*: essi atteggiano l'arte loro a quella che pel D' Annunzio fu la seconda fase d'evoluzione e per la letteratura europea in genere e per quella tedesca in ispecie il momento dei maggiori scambi internazionali nell' ultimo quindicennio del secolo scorso. Hugo di Hoffmansthal, un viennese, ne rappresenta più specialmente la fisonomia letteraria.

Altri rimangono ancora fedeli alle varie formule ormai definite con precisione, per cui le tendenze straniere presero diritto di cittadinanza in terra tedesca, più particolarmente in Austria, e sopratutto tra i letterati viennesi. Poichè a Vienna è forse più sensibile la differenza tra gli scrittori che ritraggono la piccola borghesia, le classi popolari della città, i costumi ancora radicati nelle masse e quelli che scegliendo i loro tipi nelle classi ricche più facilmente si accostano al carattere cosmopolita.

Il momento in cui Arturo Schnitzler comparve su l' orizzonte della letteratura tedesca era propizio pel moto intellettuale viennese: gli scrittori austriaci cominciavano a farsi notare e quando Hermann Bahr ebbe fondata la *Zeit*, le forze giovanili spiegarono al vento la loro bandiera.

Tra il dannunzianesimo di Hugo di Hoffmansthal, il decadentismo lirico di Felix Dörmann, i tentativi classici di Leo Ebermann, l' impressionismo di Peter Altenberg, l'eclettismo di Rodolfo Lothar, gli studii di costume di Jacob Wassermann e di Leo Hirschfeld, Arturo Schnitzler potè subito dominare perchè, oltre le qualità per le quali riusciva a intendere e assimilare certe esteriorità tutte moderne, portava nell'opera letteraria naturale acutezza d' ingegno, sincerità di sentimento e originalità di osservazione.

Lo Schnitzler si presentava alle battaglie letterarie dopo aver studiato medicina con singolare passione; laureato a venticinque anni nel 1882, fu poi per due anni medico nell'Ospedale generale e nel 1888 assistente al Policlinico; tra molti suoi scritti di medicina è notevole uno studio *su l'afonia funzionale e su la cura mediante ipnosi o suggestione*.

Diciamo subito che lo Schnitzler è di quegli ingegni che sfuggono alla definizione esatta e non si lasciano in alcun modo classificare dalle etichette preparate dai critici; così, lo hanno chiamato voluttuoso, mistico, umorista, ironista, decadente — quale lo definisce il Bartels nella sua storia letteraria un po' velata da pregiudizii di razza —: e ognuno dei critici, se ha avuto ragione osservando

qualche carattere dello Schnitzler, ha errato poi affermando l'esclusività o il predominio del carattere riscontrato.

L'arte dello Schnitzler ora sorride alla vita, ma nel sorriso trovereste una piega amara; ora spazia nel dominio del sogno; ora scruta un caso difficile di psicologia, ora una delle situazioni crudeli, ironiche, comiche, create dai mille pregiudizi sociali; ora affronta gravi problemi, ma sa presentarli come di scorcio in modo pure da farne intender tutta l'importanza; ora si chiede coll'Ibsen se l'uomo sia più felice quando conosce tutta la verità; ora, con cento aspetti leggiadri, mostra come l'anima si piaccia nel giuoco ingannevole della fantasia.

Per questa materia viva ed agile come la vita, ricca di sorprese come il dominio dei sogni, lo Schnitzler ha trovato un tipo proprio; il dramma, il romanzo, la novella, l'atto unico da lui prediletto mi pare si possan tutti ridurre a una forma concisa di novella dialogata. Qualche artifizio scenico renderebbe il racconto attraente e vitale alla ribalta; una maggior chiarezza di esposizione, una parte maggiore data alla parte narrativa ricondurrebbe lo scritto alla novella comune. Ma in tal modo perderebbero la originalità loro; quindi, così come sono, piacciono per questo carattere derivante non dal capriccio artistico, ma dal modo con cui la visione si atteggia nello spirito dello scrittore.

I soggetti dello Schnitzler, nella varietà loro già indicata, gravitan sempre attorno a due punti principali: riconducon tutti o quasi il protagonista al pensiero della morte, ad una situazione che sorge o sorgerebbe dalla morte; o pongon la verità intima e segreta in dissidio con le necessarie menzogne sociali; e l'amore si svolge ora lieto come un giuoco infantile, ora violento come una suprema battaglia.

Vedete *Anatol*. L'eroe dei primi sei scritti smaglianti e vivaci che dettero la fama allo Schnitzler, tormentato dal dubbio su la fedeltà di Cora, la propria innamorata, l'ipnotizza per legger chiaramente nel suo pensiero la volontà di lei e scoprire il *vero*. Ma quando le labbra adorate stanno per pronunziar le parole che forse distruggerebbero tutto l'edificio eggiadro e fragile dell'amor loro, Anatole la desta e preferisce cullarsi innanzi alle liete imagini che per lui costituiscono la verità, poichè egli vi crede, a viver nel dubbio, poichè se la realtà fosse contraria al suo sogno egli non sopporterebbe il disastro.

Che terribile uomo è *Paracelso*! Come giuoca con le anime degli uomini, con le fragili anime femminili! Ecco, il buon Cipriano, l'armaiuolo, godeva serenamente la vita con la donna sua Giustina, una aggraziata figura che si compiace di fantasticherie nelle lunghe ore d'ozio: e la fantasia carezza con l'ala il bel volto e la bella persona di Anselmo, un giovinotto nobile e straniero, raccomandato a Cipriano. Arriva Paracelso, il dottor Teofrasto Bombasto Hohenheim, un uomo illustre che ha fama di medico sapiente, di potentissimo mago secondo il volgo di Basilea. Perchè Giustina si turba allorchè Cipriano le conduce in casa tanto personaggio? Il medico è stato il suo primo amore e la donna sente che lo sguardo di lui è così penetrante da leggerle nell'anima. Non rimane tra i due, che hanno creduto all'unione loro, quel certo senso di pronta intuizione per cui indovina il rivale ad una sola occhiata?

E Paracelso infatti indovina che Giustina cederebbe al desiderio di Anselmo; or non è molto il giovine la supplicava di recarsi a un notturno convegno in giardino: essa ha rifiutato; ma è ancora agitata, dubbiosa. A Paracelso dà noia la dabbenaggine, la tranquilla credulità del marito, e sfidato da lui, nel sonno magnetico fa rivelare a Giustina i suoi sogni, i suoi desiderii.... Per fortuna non è accaduto nulla di grave: e la novella si risolve in una lezione alla sciocca vanità dell'armaiuolo che si riteneva l'unico e ardente pensiero della moglie.

Lo Schnitzler, tra *Anatol* e *Paracelsus*, aveva scritto quella *Liebelei*, che percorse col dialogo scintillante e delicato tutte le scene europee e quel *Vermächtnis* (il legato) che meno incontrò il gusto del pubblico; il dramma *Das Märchen* (la fiaba), l'altro dramma *Freiwild* non ebbero la diffusione che meritavano; e intanto l'autore non tralasciava le novelle su cui *Sterben* (morire) mi sembra dover riportare la palma.

Un uomo giovine, nella pienezza delle forze, ha la felicità compiuta che nasce dall'amore della fedele compagna. Il male colpisce improvvisamente quest'uomo cui brutalmente il medico dichiara che gli rimane appena un anno di vita.

La donna, in uno slancio sublime d'amore, gli promette di morire con lui e tutto il racconto minuzioso, angosciato, scritto con una evidenza di rappresentazione che avvince e commuove, svolge l'intima ribellione della creatura che forte, innamorata

della vita, sente di non poter mantenere la promessa data. Come nel dialogo ibseniano, l'effetto è ottenuto con le parole più semplici, con le imagini più comuni che acquistano intessute tra loro con arte novissima una intensità singolare. Non vi è mai ricerca di stile: i personaggi il più delle volte si esprimono con frasi brevi e rotte: ma ogni pensiero loro, ogni gesto risponde così intimamente alla loro psicologia! Lo Schnitzler eccelle appunto nel presentare in pochi tratti sommarii, con alcune parole rivelatrici, i suoi tipi tratti agli ambienti più varii e preferibilmente alle classi della ricca e della media borghesia austriaca.

Una sua novella divenuta celebre, *il Tenentino Gustavo* (*Lieutenant Gustl*) e che sollevò gran rumore perchè l'amor proprio di alcuni ufficiali austriaci se ne trovò punto senza ragione, vale a definire meglio forse di qualunque altra opera l'ingegno felicissimo di Arturo Schnitzler.

Il racconto succinto, nervoso, è appena un monologo: è ciò che si leggerebbe in un cervello umano se vi si potesse leggere.

Un tenente di fanteria assiste ad un concerto, e pensa con leggera inquietudine al duello che avrà il giorno dopo con un dottore. Il concerto ha termine; il tenente spinge con molta fretta la gente al guardaroba.

« Che folla intorno a questi paletots. Ehi dica, impiegato! Mi dia il 224... Là...

È attaccato là... È cieco? Là, le dico ». C'è un gigante che ingombra tutto il guardaroba...! « Scusi, signore! »

— .... Pazienza! Pazienza!

— Che ha detto quest'imbecille?

— .... Un po' di pazienza!

— Oh! ma ora mi sente!... « Faccia un po' di posto! »

— Oh, non è quel che manca!

— Che cosa dice? Parla a me? Oh, è grave. Non posso lasciar correre!

— Si cheti!

— Che? Cosa?

— Prende un tono per parlarmi! L'affare si fa serio.... Andiamo avanti.

— Non spinga.

— Zitto con quel muso!...

— Credo che sono andato un po' troppo oltre... Un modo un po' ruvido per parte mia... Tanto peggio! Ormai è andata così!

— Che cosa dice?

E si volta... — Ma lo conosco... Sacr...! È il fornaio che viene al mio caffè. O cosa viene a romper le tasche qui?... Certo ha una figliuola o una nipote al conservatorio... Sì, ma che cosa accade?... che cosa gli piglia? Mi pare che.... Ma sì.... Ha messo la mano sull'impugnatura della mia sciabola... O che quest'uomo è pazzo?

— Dica, signore?

— Lei, signor ufficiale, cerchi di star calmo... »

E su questo tono il dialogo continua a voce bassa, nella folla, tra i due. Il fornaio minaccia di romper la sciabola e di mandarne i pezzi al comandante... Ma in fondo è un buon diavolaccio e continua... — Ma non voglio spezzare il suo avvenire. Lei, stia calmo. Non abbia paura. Nessuno mi ha sentito. Tutto va bene! Anzi perchè nessuno possa credere che noi ci siamo disputati sarò amabile. Bel concerto, signor tenente. Lei ci viene spesso?... »

E il sogno, l'incubo comincia. Il povero giovine è stato nell'impossibilità di reagire; pure l'offesa esiste, non v'è modo di ripararla e il tenente comincia a errare, sospinto dall'idea fissa della morte, per le vie di Vienna, mentre intorno al punto centrale del suicidio cento pensieri gli si affollano.

Immaginate il senso di angoscia suggerito da qualche novella del Pöe fatto più intenso dalla realtà semplice dei fatti avvenuti, e degli oggetti che si presentano agli occhi del tenente in quella notte, in quell'alba tormentosa. Passano, nella fantasmagoria, figure di amici e di innamorate, di parenti. Tutta la vita del giovine si delinea e si riassume energicamente ed egli si ribella più volte alla necessità dolorosa, ma il suo punto d'onore è più forte: entra in chiesa..... « In fondo c'è qualche cosa di vero nella religione.... Lo saprò esattamente oggi, dopo colazione. — Dopo colazione? Perfettamente. Allora perchè? Bisogna entrare? Sì, mi pare che sarà una consolazione per mamma se saprà che avanti ho pregato ».... E il tenente per la colazione risolve di andare al suo caffè... Qui, per caso, sa che il signor Habetswallner, il suo offensore, è morto di un colpo apopletico, e il monologo, interrotto da poche frasi del cameriere, riprende:

« .... Credo che sia la più violenta gioia della mia vita... È morto! Nessuno ne sa nulla.... Non è accaduto nulla... che maravigliosa idea è stata quella di far colazione qui! Senza questa idea mi ammazzavo *gratis*! È una cosa voluta dal destino! Dov'è Rodolfo? Ah, aiuta l'altro cameriere ad ac-

cender la stufa! Dunque è morto! Proprio morto. Dovrei forse andare ad assicurarmene *de visu*. Sì, bisogna che ci vada e che lo constati. — Insomma ha avuto il suo attacco al seguito d' un eccesso di rabbia, di collera rientrata.... Che me ne importa?... La cosa principale è che lui sia morto ed io viva

Dio, come son contento! E ora che cosa faccio? Bisogna che faccia qualche cosa, altrimenti mi viene un attacco di apoplessia dalla gioia. Calma! Fra un quarto d'ora andrò alla caserma e mi farò fare una doccia da Giovanni.... Alle sette e mezzo maneggio delle armi, alle nove e mezzo esercizii... Scri-

Lebendige Stunden? Sie leben doch nicht länger als der Letzte, der sich ihrer erinnert. Es ist nicht der schlechteste Beruf, solchen Stunden Dauer zu verleihen, über ihre Zeit hinaus.

Arthur Schnitzler

(aus dem Einakter: „Lebendige Stunden".)

AUTOGRAFO DI ARTURO SCHNITZLER.

e l'avvenire mi appartenga. Io son qui a inghiottirmi i panini cotti dal signor Habetswallner.... « Sono eccellenti, signor Habetswallner, sono straordinarii i suoi panini! » E ora un buon sigaro!

— Rodolfo!

— Signor tenente!

— Ma lascia un po' stare la stufa!

— Scusi, signor tenente.

— E portami un sigaro.... Un'avana....

verò subito a Steffi che deve esser libera stasera, che *lo esigo*.... — E non dimentichiamo che mi batto alle quattro con quel ridicolo dottore... Quanto a te non ti mancherò... Son disposto a tirarti giù come un passerotto. »

Questa novella è tutta moto, tutta vivacità; bisogna leggere o veder rappresentare dagli attori del teatro Antoine il piccolo dramma *La Compagna* (*Die Gefährtin*) per intendere la profondità di pas-

sione, lo studio di caratteri che lo Schnitzler sa rendere sommariamente. Si direbbe ch'egli ha saputo assimilarsi il procedimento dei grandi maestri del ritratto che in pochi tratti di matita fermano l'aspetto e con l'aspetto l'anima di un personaggio.

Il dramma, accettato dal Burgtheater, il teatro imperiale di prosa della corte austriaca, venne poi respinto all'autore e rappresentato per la prima volta a Breslavia con esito contrastato per mala disposizione del pubblico forse, forse per insufficiente preparazione degli attori.

ARTURO SCHNITZLER. (Fot. Lövy, Vienna).

Se le accoglienze della scena non furono così liete come l'autore poteva sperarlo, quelle della critica dovevano interamente soddisfarlo; dai più venne considerato come il suo capolavoro ed anzi taluno non si peritò di asserire che il *Velo di Beatrice* fosse il miglior dramma tedesco dell'ultimo decennio dell'ottocento.

Il novelliere e il drammaturgo talvolta si compiacciono di lavorar di fantasia: e ricercan la trama della commedia umana anche in epoche lontane dalla nostra.

L'uomo sostanzialmente ha variato così poco, che quando si tratta dei momenti più gravi della passione il mutamento dello sfondo giova solo al capriccio descrittivo dell'artista, come pel *Velo di Beatrice*.

Per isvolgere la tragica azione, i cui punti principali rammentano un poco l'Amleto e la Badessa di Jouarre, lo Schnitzler chiede lo sfondo alla rinascita nostra: ma la lotta politica ch'egli fa impegnare tra la famiglia ducale dei Bentivoglio ed i Borgia, se serve all'autore per colorire assai vivacemente qualche scena di quell'epoca signorilmente pittoresca, nuoce forse allo svolgimento della nuda linea dell'azione; la quale sarebbe segnata con sufficiente chiarezza.

I Borgia stanno per assalire Bologna, cui tiene il governo ducale di Leonardo Bentivoglio; il giorno innanzi l'assalto il duca, incontrando per via una giovinetta popolana, rimane colpito dalla bellezza di lei e perdutamente se ne invaghisce. Essa è Beatrice, la figliuola poco più che sedicenne d'un mezzo idiota armaiuolo, e respinge con freddezza sdegnosa le illecite proteste del suo signore. Capriccio, volontà contrastata fanno sì che il Bentivoglio si fissi maggiormente in tale idea, e in lui si renda più vivo il desiderio di possedere Beatrice ad ogni costo. Tanta forza ha la passione ch'egli giunge ad offrir di sposarla e poichè essa accetta si celebran le nozze.

Il carattere enigmatico della eroina è già delineato; la popolana adolescente ha un'anima in cui alla schietta ingenuità dell'adolescenza si unisce una freddezza di ragionamento che sorprende; ora la vedremo agitarsi irrequieta come una nevrotica, ora compiere atti strani con la più tranquilla audacia.

La scena in cui essa riesce ad ottenere l'intento di diventar duchessa Bentivoglio è maestrevolmente trattata; l'opera di seduzione della giovinetta è lenta e sagace; scherza con la passione dell'uomo potente e la doma e la vince secondo la volontà sua. Ma è questa veramente la sua volontà? È l'ambizione il frutto principale del suo carattere? Non si direbbe.

Beatrice, per cui un giovine artefice suo fidanzato si uccide, allorchè perde ogni speranza di disputarla al duca, è l'amante di Filippo Loschi, poeta festeggiatissimo alla corte bolognese. Il dolce vincolo che unisce il rimatore leggiadro alla ragazza del popolo è ignorato da tutti; nei colloqui amorosi, alle carezze si alternan disquisizioni sulla vita oltremondana, sui sogni. E appunto un sogno narrato da Beatrice a Filippo è stato la cagione della separazione tra gli innamorati; la donna, con parole e immagini che spiacciono al poeta, racconta di aver sognato che il duca Bentivoglio era divenuto suo amante.... Filippo allontana da sè Beatrice con improvviso ribrezzo; cercherà di scordarsene e forse potrà trovar l'oblìo tra le braccia di una giovinetta nobile che tanto lo amava da perder per lui la ragione.

Ma il fascino della enigmatica Beatrice è di quelli contro i quali non si combatte; è fatto di mistero e di grazia; la grazia sorride, il mistero attrae e mentre Filippo si sforza di cacciar la visione che lo tormenta... ecco, Beatrice, appare improvvisa nella sua stanza, viva, florida, tutta vibrante di passione, signorilmente avvolta nella vesta nuziale, cinta il collo d'un velo vaporoso...

Essa, di nascosto, ha abbandonato il palazzo ducale, e spinta dall'amore è venuta a gittarsi nelle braccia di Filippo. « Dubiterai ora? chiede la donna palpitando. Eccomi qui, sono tua. E se anche tu credi, come credo io, che dopo la vita non sia più possibile per noi, eccomi, sono pronta: morrò con te ».

Perchè alla suprema offerta Filippo risponde con cautela e con dubbio? Egli ritiene che la donna non sia sincera, o almeno che la sincerità non sia di lunga durata: sente e indovina che la gioia del vivere è in lei superiore a qualunque passione e dipinge con foschi colori il momento in cui la vita si perde, accenna paurosamente all'esistenza che si svolge oltre la tomba. Beatrice insiste; un'ora di voluttà val più che la vita.

Filippo le porge da bere; Beatrice assapora il contenuto della tazza, ma allorchè l'amante le dice che essa ha bevuto un veleno, si ribella e si dispera e vitupera l'innamorato rinfacciandogli la sua prossima morte. Ella avrebbe voluto divider con lui la gioia suprema nel pieno vigor della vita senza sentirsi agghiacciar le vene dagli ultimi brividi. Essa ora odia Filippo e vuol trovare un mezzo di scampo. Ma l'uomo con fare tra ironico e rassegnato scosta da sè la donna: si rassicuri, non ha bevuto veleni, egli volle soltanto provar la fragilità de' suoi pensieri, de' suoi desiderii, torni pure al palazzo ducale ove lo sposo e il popolo festante l'attendono. Sarà così facile trovar pretesti alla breve assenza!

Ed ecco Beatrice desiderar di novo l'amore di Filippo e chieder di trattenersi. Ma egli ormai è sazio, non ha più alcuna fiducia in lei e poichè la vita senza l'amor suo gli sembra intollerabile chiede alla morte il riposo.

Quando la donna tra l'orrore e la disperazione si accorge che l'innamorato non è più, la presenza del cadavere la riempie di paura, l'istinto della

vita torna ad esser vittorioso in lei, ed essa abbandona anche la salma della sua vittima.

Il punto culminante del dramma è in queste scene: le altre, è facile intenderlo, volgono a precipizio l'azione. Beatrice, appena arrivata alla casa ducale, stretta dalle interrogazioni del marito, che la richiede del velo perduto, deve tornare presso il letto di morte di Filippo. Qui il duca, che brutalmente scuote il corpo gelido e offende il rivale ignoto, s'addolora allorchè riconosce il poeta festeggiato.... Beatrice muore, per mano del fratello suo....

Pel nostro gusto italiano l'azione appar dunque un po' troppo complicata, senza che tale complicazione trovi da giustificarsi: rimangono pertanto i dialoghi staccati, sopratutto quello culminante tra Filippo e Beatrice, in cui si rivela interamente il maestro con le doti proprie, più adatte a cesellare, o a raccoglier sinteticamente, che non a espandersi in uno sviluppo di fatti.

Anche *Frau Berta Garlan*, la prima narrazione di lunga lena cui si è provato lo Schnitzler, ci dimostra in parte tale verità. La trama dell'azione è sottile; forse sarebbe bastata appena per ricamarvi su una novellina psicologica come quelle di cui il Bourget ha dato l'insuperabile modello che da qualche tempo ripete senza rinnovare; questa volta lo Schnitzler ha voluto estender la novella sino alle proporzioni di un romanzo.

Berta Garlan da giovinetta, tra una lezione e l'altra al Conservatorio di Vienna, si è innamorata di Ernesto Lindbach, un artista promettente che trae dal violino le fantasie più delicate e suggestive..... È fantasia anche l'idillio che per un momento unisce i due cuori adolescenti; anche le labbra si uniscono in qualche bacio furtivo. La prosa della vita fa che tutto termini a questo punto. Ernesto prende a viaggiare e presto il suo nome vien circondato di gloria. Berta rimane nella casa paterna a illanguidire, sinchè si presenta a lei un uomo già innanzi coll'età, il Garlan, ed essa accetta rassegnata la sua mano, come poco dopo, rassegnata, si adatta a vivere da vedova in una cittaduzza austriaca non lontana da Vienna, dando lezioni di pianoforte per sostenere il suo piccino.

Ma la povera donna è di quelle anime ingenue che credono alle apparenze della vita: essa non immagina le tresche volgari e le passioncelle che le si svolgono attorno, essa ha conservate tutte le idealità della giovinezza e quando un giorno sa a caso che Lindbach è a Vienna festosamente accolto gli scrive per un convegno amoroso.

Essa vuol concedersi un' ora di gioia nella lunga, monotona esistenza, e spera che l' innamorato conservando di lei un ricordo simile a quello da lei serbato voglia formarle una vita felice.

Con entusiasmo giovanile, con l'anima vibrante per l'affetto gelosamente custodito, corre incontro all' uomo adorato. Ma al ritorno ha l'amarezza nel cuore: deve constatare, che quanto in lei era passione nell' uomo fu capriccio, ciò che ha formato il filo d'oro nella trama grigia dei suoi sogni è stato l'episodio di un breve istante nella vita dell'artista festeggiato.

Le opere più recenti dello Schnitzler non si distaccano dai caratteri che abbiamo cercato di delineare: prendete *Reigen* (il giro tondo), si tratta di dieci dialoghi agili e serrati, armati di strali come quelli di Enrico Lavedan, in cui i personaggi più varii passano nella ridda del giuoco amoroso.

È uno scintillìo di imagini, uno scoppiettìo di motti arguti, dai quali il ritratto della società moderna si delinea in modo non troppo lusinghiero. Quanto all'espressione, lo Schnitzler ha realmente saputo piegar la rigida frase tedesca in nove ed inattese attitudini di disinvolta eleganza.

Come struttura il *Puppenspiel* rammenta un poco *Lieutenant Gustl*, voglio dir con questo che la breve commediola potrebbe ridursi facilmente al tipo della novella-monologo già analizzata. Ma la figura principale è ritratta con efficacia: come il direttore d'un teatro di fantocci invisibile dietro le quinte muove i fili che dànno parvenza di vita alle marionette, così l'eroe del dramma di Schnitzler si pensa esser di quegli uomini superiori che muovono a lor talento i personaggi della commedia umana.

Ma anche il protagonista un giorno si accorge che non tutto si regola secondo la propria volontà, che il Destino a sua volta lo regge e lo fa muovere con invisibili fili! Pure, in lui l' illusione di dominar la vita era così potente! Ed ecco un altro personaggio schnitzleriano posto di fronte al consueto bivio. La verità gli torrebbe il coraggio di vivere, l' illusione può ridar la bellezza alla sua esistenza.

Intorno allo studio di un carattere si aggruppa anche la tela complicata dell'ultimo dramma di Arturo Schnitzler, *Der einsame Weg* (la via solitaria).

Giuliano Fichtner vien punito acerbamente in sul finir della vita ch'egli volle egoistica, solitaria, diretta alla sola meta della propria soddisfazione. Da giovine ha amato una donna, ne ha avuto un figlio cresciuto per le cure affettuose della madre e del marito di lei. Fichtner vorrebbe ora godere l'affetto e le cure del figliuolo che sente per lui una certa attrattiva, ma quando il Fichtner gli svela il vero esser suo, il figliuolo rifugge da lui per dedicarsi all' uomo che con la paternità morale ha creato un vincolo ben più saldo.

Varii episodii distolgono lo spettatore dalla trama principale che forse parve allo Schnitzler troppo tenue per regger da sola il dramma: ma le figure degli altri personaggi hanno anche esse qualche tratto capace di interessare.

Arturo Schnitzler vive a Vienna, ed ebbi la fortuna di conoscerlo più di dieci anni or sono quando intorno al nome del giovine medico la pubblicazione di *Anatol* aveva già portato una simpatica notorietà letteraria. In uno dei grandi balli della *Concordia*, la Società che ha lo scopo di raccoglier tutte le forze intellettuali viennesi: artisti, letterati, attori, e in occasioni di festa forma un tutto colle varie aristocrazie che di solito stanno divise.

Il ballo, quell'anno, era riuscitissimo; il vecchio Strauss aveva ritrovato un momento di brio giovanile per scrivere un dei suoi giocondi valzer — uno degli ultimi pur troppo! — Un arciduca aveva degnato di sua presenza la festa e troneggiava su 'l podio tra uniformi scintillanti e candide nudità di spalle. E una folla varia gremiva l'ampia Sala Sofia, i corridoi, i balconi, tra cui rameggiavano alte palme e pendevano tappeti orientali. Al ritmo affabile delle melodie straussiane passavano e ripassavano le bellezze celebri in quell'ora, le artiste acclamate, gli uomini politici, gli scrittori più in voga. Mi guidava cortesemente Rodolfo Lothar, allora alle prime armi: e tra il via-vai della folla, incontrato un gruppo di giovani, coi quali ci soffermammo, ricordo tra loro lo Schnitzler. Un uomo piccolo, biondo, con occhi castani vivaci, semplice e corretto nel vestire, nei modi, rifuggente da troppa accurata eleganza. La breve conversazione che può farsi in simile occasione mi diede pure agio di farmi apprezzare un ingegno svelto, originale, pronto, corredato di quella varia coltura, senza la quale oggi è impossibile — sotto certi riguardi — fare opera letteraria.

Negli anni passati da quel tempo la fama di Arturo Schnitzler si è divulgata ed egli prosegue sicuro per la sua strada, sorridendo ironicamente alle piccinerie che renderebbero amara la vita degli scrittori, se ormai, per una qualità professionale, non fossero abituati a considerar gli uomini da un aspetto alto e sereno.

Guido Menasci.

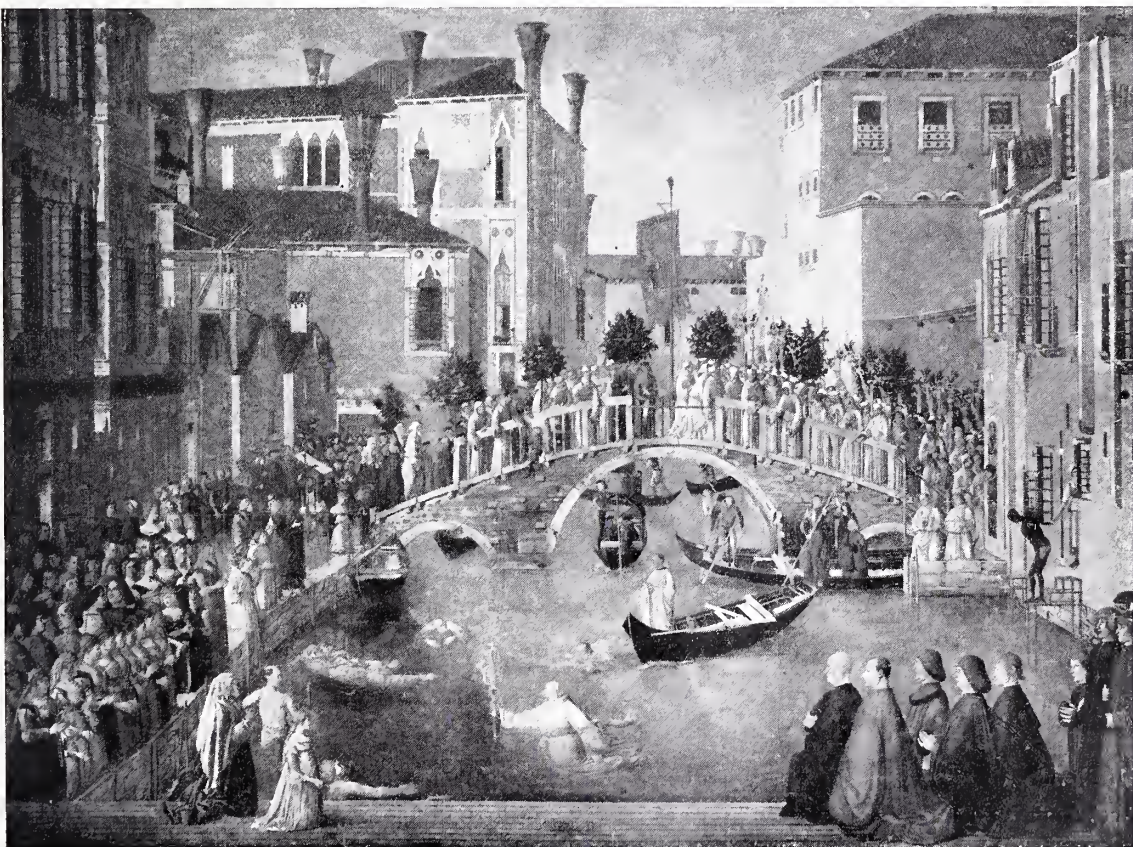
ARTE RETROSPETTIVA:

UN RITRATTO DELLA REGINA CATERINA CORNARO.

N un articolo, pubblicato dall' *Emporium* [1], intorno alla donna veneziana nel Rinascimento, ho accennato ai varî ritratti che della Regina Caterina Cornaro si conservano ancora.

[1] Vedi « Emporium », Vol. XXI, N. 124.

Un ritratto della Regina di Gentile Bellini è custodito nella Galleria a Budapest. Ma della insigne e decorosa bellezza di Caterina, che gli storici e i cronisti vantano come una delle più belle donne di quel tempo, non resta più traccia nel volto dipinto dal Bellini, già solcato dai segni dell'età matura.

Si vuole che un'altra volta abbia il Bellini ri-

GENTILE BELLINI — IL MIRACOLO DELLA SANTA CROCE — R. ACCADEMIA DI VENEZIA.

tratta la Cornaro nel *Miracolo della Croce*, un quadro celebre per gli artistici pregi e per il luogo donde proviene.

GENTILE BELLINI — PARTICOLARE DELLE DONNE NEL QUADRO « IL MIRACOLO DELLA CROCE » — R. ACCADEMIA DI VENEZIA.

Il dipinto che oggi si ammira nelle Gallerie dell'Accademia veneta, era un giorno ornamento della Scuola di San Giovanni Evangelista.

La sede di questa Scuola o Confraternita, che sorgeva non lungi dalla chiesa dei Frari, si abbelliva, intorno al 1481, con stupende opere di architettura e di scoltura, che portano tutte l'impronta geniale d'uno di quei perfetti artefici lombardeschi, i quali contribuirono a dare a Venezia un aspetto di maravigliosa bellezza. Il nuovo edifizio era degno ricetto alla preziosa reliquia della Croce, donata

ai confratelli di San Giovanni Evangelista, da Filippo de Meizières, gran cancelliere di Cipro. La reliquia era per tutta Venezia oggetto di venerazione per le sue virtù miracolose. Tra i molti prodigi da essa compiuti, la leggenda narra come un dì, andando la Scuola processionalmente alla chiesa di San Lorenzo, la teca del sacro legno, tra l'addensarsi della folla, cadesse nell'acqua, rimanendo miracolosamente a galla, e come molti confratelli gettatisi a nuoto, non potessero riuscire a raccoglierla, giacchè la reliquia con nuovo prodigio sfuggiva loro dalle mani, finchè non si lanciò nell'acqua il guardiano della Scuola, Andrea Vendramin, al quale per favore divino fu concesso di riprenderla.

RITRATTO DI CATERINA CORNARO.
(Proprietà del conte Avogadro degli Azzoni di Treviso).

Questo ed altri miracoli della Croce furono rappresentati, per commissione della Scuola, in opere di pittura, che manifestano a un tempo il profondo sentimento religioso e l'amoroso culto dell'arte di quel sodalizio. La sala, che appunto si intitolò *della Santa Croce*, fu nobile per dipinti che mo-

strano quasi in compendio quanto l'arte veneziana del Quattrocento sapeva e poteva.

Ad ornare il nobile luogo furono chiamati, negli ultimi anni del secolo XV, Vittore Carpaccio, Lazzaro Bastiani, Giovanni Mansueti, Benedetto Diana e Gentile Bellini, il quale ultimo dipinse, nel 1496, la *Processione della Croce in piazza San Marco* e, nel 1500, il *Miracolo della Croce nel canale di San Lorenzo*. In questo secondo quadro, il miracolo, quale ci vien narrato dalla leggenda, è rappresentato con grande evidenza, tra le vecchie case archiacute, dai prospetti dipinti, il ponte e la fondamenta di San Lorenzo, affollati di gente. Nell'acqua del canale il guardiano Andrea Vendramin ha in una mano la reliquia e, aiutandosi coll'altra, si dirige, nuotando, verso l'approdo.

A sinistra di chi guarda è rappresentata una fila di patrizie in ginocchio, vestite dei pittoreschi e fastosi costumi veneziani del Quattrocento.

La prima gentildonna, con le mani congiunte in atto di preghiera, si crede sia il ritratto di Caterina Cornaro, che allora toccava i quarantacinque anni. Anche qui, come nel dipinto di Budapest, essa ci appare nella opulenza dell'età già matura.

Ma della singolare bellezza della fanciulla che sposò Giacomo Lusignano, re di Cipro, bellezza non sfiorita neppure quando Caterina, vedova, dimenticò l'abdicata corona fra i diporti del castello di Asolo, non ci resta alcun documento dipinto. Si è già detto come le molte immagini della Regina che si trovano nelle gallerie pubbliche e private, debbano considerarsi di fantasia: tali, per esempio, il ritratto degli Uffizi attribuito a Tiziano, e quello del Veronese nel Museo di Vienna.

Mi sembra abbia invece l'impronta dell'autenticità, una immagine della Regina, che è sconosciuta agli studiosi dell'arte, ed è custodita nella casa dei conti Avogadro degli Azzoni in Treviso.

Anche qui la Regina è ritratta nel suo quarantacinquesimo anno di età, ma meglio che nei dipinti di Gentile Bellini, qui si scorgono ancora le traccie della florida bellezza di un tempo. In quegli anni la Regina faceva sua gradita dimora, rallegrata da feste, danze, giostre e caccie, il castello di Asolo, donatole nel 1489 dalla Repubblica — tenue ricambio al regno di Cipro. Il castello, a quel che ne scrisse il Bembo nel 1502 negli *Asolani*, dominava con la sua grandiosità sul giardino « vago « molto et di maravigliosa bellezza », partito per lo mezzo da un largo e ombroso pergolato di viti, ornato da aiuole di fiori, verdi prati, siepi di ginepri, selvette di lauri, rallegrato dal mormorio delle acque, zampillanti da una fonte nel sasso vivo della montagna, corso da piccoli sentieri, che serpeggiavano e si incrociavano in cento parti.

La bellezza della natura intorno diffondeva una maestà serena. Qui nel giardino del castello, all'ombra ospitale degli alberi, imaginava il Bembo che mentre si festeggiavano gli sponsali di una damigella di Corte della Regina, tre giovani patrizi veneziani discutessero intorno all'amore con tre giovani e belle donne.

Più volte la nobile e austera figura della Regina apparve tra le feste nuziali di giovani donne a lei care. Si ricorda particolarmente come a Venezia, nel palazzo della Cornaro a San Cassiano, si siano celebrati gli sponsali d'una sua nipote omonima con Carlo Malatesta da Rimini e quelli di un'altra sua nipote col conte Guido Brandolino.

A noi più importa conoscere qualche particolare intorno alle nozze, festeggiate nel castello d'Asolo nel luglio del 1500, di Fiammetta Buccari, figlia di Luca, cavaliere, e damigella di Corte della Regina, con Rambaldo V degli Azzoni Avogadro. Fiammetta Buccari, cipriotta, aveva giovanissima seguita a Venezia la Cornaro, dopo la sua abdicazione, e la Regina alla diletta e fida compagna offriva nel giorno delle nozze, dono sopra gli altri prezioso, il proprio ritratto e una immagine della Vergine di Antonello da Messina. Non si conosce l'autore del ritratto, debolmente disegnato e fiaccamente dipinto, ma notevolissimo come documento storico, perchè, fra tutti quelli che ritraggono le sembianze della Cornaro, ci sembra il più autentico.

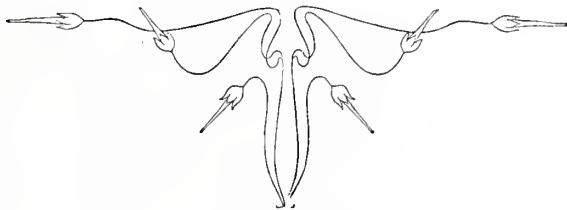
Caterina, col capo coronato, col seno appena coperto di un velo sottile, sostiene con la destra la ricca veste, mentre con la sinistra fa un cenno come di saluto e d'augurio. In un angolo del quadro un' iscrizione latina ricorda i doni dell'augusta Signora alla giovane sposa:

Catherina Cornelia de Lusignano
Hyerusalem Cypri et Armeniæ Regina
Quæ
Flamettam Buchari Cipriam
Puellam suam Nobilem
Rambaldo Actionio Advocato
Nuptam datam An. Sal. MD
Picta Deiparæ Imagine
Antonelli Messanensis rarissima in tab.ula
Donavit.

Nel contratto nuziale della Buccari e dell'Azzoni in data 12 luglio 1500, del ritratto e del quadro di Antonello non si parla, come non se ne parla nei due testamenti dei due coniugi, in data 19 settembre 1529, nè in quello posteriore del 26 luglio 1548 di Fiammetta, già vedova. Del quadro di Antonello, ma non del ritratto, si trova cenno in un inventario, che fa parte dell'atto di divisione (8 dicembre 1601) tra i due fratelli Nestore e Sigismondo degli Azzoni. L' inventario però enumera soltanto gli oggetti esistenti nel palazzo di Treviso, ed il ritratto poteva trovarsi allora nella villa di Lanzago, dove pure trovavasi pochi anni or sono.

Il ritratto della Regina e la *Madonna* di Antonello appaiono invece in un catalogo, del 1701, dei quadri appartenenti agli Azzoni. S'aggiunga che nella famiglia degli Azzoni si è conservato di generazione in generazione il ricordo dei due dipinti, offerti a Fiammetta nel dì delle sue nozze.

Di queste notizie devo esser grato alla gentilezza del conte Avogadro degli Azzoni, che con paziente e sapiente fatica ordinò l'archivio della sua famiglia. Ed egli ha voluto anche aggiungere la fotografia del curioso ed importante ritratto, che si offre riprodotto ai lettori dell'*Emporium*, i quali ne sapranno grado al nobile e cortese signore.

POMPEO MOLMENTI.

GIOVANNI GONNELLI DETTO IL CIECO DA GAMBASSI.

A vista non istà tutta nel senso che ne porta il nome; se così fosse, il cieco, sia o non sia nato tale, si troverebbe fuori dell'umano consorzio; sarebbe un sepolto vivo. Invece egli è con noi, con tutti noi e con ogni cosa che ci circonda da vicino o da lontano. Egli sente, e sentire è più che vedere. La impossibilità, in cui si trova quell'infelice, di gioire delle diverse tinte che fanno bella e maravigliosa l'immensa scena della natura — come dissero prima Leonardo e poi Winkelmann — non gli toglie che in senso relativo la padronanza del mondo tangibile, quasi a compenso del dono che la sorte gli ha negato o tolto: quel senso che non a caso insigni fisiologi hanno chiamato con bella immagine una vista lontana. E gli è appunto per la squisita finezza di tale facoltà che questo nostro fratello, malgrado la toccatagli sventura, può assurgere ai concepimenti della scienza e raggiungere talvolta, nei campi dell'estetica, altezze che sembrerebbero per lui inaccessibili.

Che il cieco possa acquistare competenza e maestria nella musica, è noto a tutti, e che gli sia dato di salire agli onori della scienza, lo si vede nella persona di Francesco Romagnoli, allievo dell' istituto dei ciechi di Bologna, che nel dicembre 1904 otteneva gloriosamente la laurea all' Università felsinea dopo avere sostenuto un lungo esame davanti a una commissione di cui faceva parte l'illustre Trombetti. Quello che pochi sanno si è che il senso estetico può nel cieco svilupparsi a segno da produrre con la più antica materia su cui si esercitò la scultura, vale a dire l'argilla, delle vere opere d'arte; del che possiamo dare alcuni esempi, uno de' quali veramente luminoso.

È ricordato uno scultore, di nome Gaetano Ronca, che, perduta la vista in ancor fresca età, riproduceva de' busti che egli stesso aveva dapprima eseguiti, ne' quali si no-

(Da un'antica stampa).

CIECO DA GAMBASSI — GESÙ CRISTO MORTO IN GREMBO ALLA MADRE, AI LATI LA MADDALENA E S. GIOVANNI. S. VIVALDO (COMUNE DI S. MINIATO AL TEDESCO). (Fot. Alinari).

tava un po' di trascuratezza ne' particolari, a tutto vantaggio però delle linee e della idealità della forma.

Il Tirolo ha dato nel 1774 i natali a Klenhaus, di Naudere, morto nel 1853, cieco dalla prima infanzia, il quale imparò col solo tatto l'arte del plasticare, che esercitò fino ad età avanzata. Lavorava su modello, e se ne serviva così bene da fare ritratti assai somiglianti di volti da lui soltanto palpati. Nel Museo di Innsbruck si trovano, di sua mano, un bel Crocifisso ed una Madonna, nonchè un busto d'imperatore ed un altro dell'eroico montanaro Andrea Hoffer.

A Genova poi viveva, non sono molti anni, un artista di nome Parodi, congiunto del compianto generale omonimo, il quale, a cagione del vaiolo, era rimasto cieco a soli cinque anni. Malgrado questo, cominciò dal foggiare alla meglio oggetti in avorio: piccole tazze e sottotazze; poi si diede a modellare de' busti, acquistando tale e tanta maestria, che re Carlo Alberto consentì a lasciarsi da lui ritrarre, e rimase maravigliato dell'opera compiuta [1].

Questo è poco. La plastica ha avuto tra gli infelici dalla spenta pupilla il suo grande maestro e fu Giovanni Gonnelli detto il Cieco da Gambassi.

Il Cicognara, nella sua opera sulla scultura, scrive a proposito di lui: « Accade di osservare una delle più mirabili stravaganze che gli annali dell' ingegno umano enumerar possano e che appunto appartiene a quel secolo che di bizzarrie e di strane cose più degli altri gode far pompa. Questo è lo scultore Giovanni Gonnelli, detto il Cieco da Gambassi, piccolo castello in Toscana, nel territorio di Volterra ». E noi ne diamo qui il ritratto che l' incisore Verlet ha eseguito sul dipinto di Livio Nelius, così come si vede al N. 18 della *Raccolta di ottanta stampe di quadri* della Galleria Gerini, pubblicata in Firenze da Bardi e Pagni nel

[1] Le notizie su questo cieco le abbiamo avute dal cortese e colto barone B. Podestà, di Genova, già bibliotecario alla Nazionale di Firenze.

1786, nella quale, non sappiamo perchè, l'illustre Cieco sia chiamato Francesco invece di Giovanni.

Costui perdè la vista in Mantova, dove era stato volta, di Gian Bologna, e vide cogli occhi suoi mirabilmente fino all'età di vent'anni.

Dopo la cecità sopraggiunta non si avvilì e

CIECO DA GAMBASSI — LA DISCESA DELLO SPIRITO SANTO — S. VIVALDO (COMUNE DI S. MINIATO AL TEDESCO).
(Fot. Alinari).

condotto, al servizio di Carlo Gonzaga, per i patimenti sofferti in occasione dell'assedio e del sacco che vi diedero i tedeschi nel 1630. Egli aveva imparato l'arte da Pietro Tacca, discepolo, alla sua continuò ad operare, coll'eseguire ritratti dal naturale, somigliantissimi, a molti signori e cardinali e principi, e in fine allo stesso Urbano VIII, sempre ottenendo che l'ufficio degli occhi facessero

le mani, come scrive il Baldinucci, che lo aveva veduto lavorare in sua presenza e come asseriscono altri autori, che scrissero di lui considerandolo un miracolo del secolo in cui visse, e fra essi il suo medico Pietro Seritio. Il già citato Cicognara, dopo di aver descritto il modo tecnico tenuto dal nostro

LA MADONNA COL DIVIN FIGLIO E SANTI, ATTRIBUITA AL CIECO DA GAMBASSI.
(EMPOLI, GALLERIA DELLA COLLEGIATA). (Fot. Alinari).

illustre Cieco, dice ch'esso giunse persino a fare di memoria un ritratto di certa Elisabetta, da lui amata fin da quando aveva la luce degli occhi: ritratto il quale riuscì così somigliante, che il cardinale Pallotta vi appose questi versi:

> « Giovan, che è cieco, e Lisabetta amò,
> La scolpì nell' idea che amor formò ».

Il conte Giovio, nel suo *Discorso sulla pittura*, parlando del tatto, che discerne le proporzioni, cita il Gonnelli, che, a pupilla muta, plasmava perfette figure di cera; e il Baldinucci, dopo aver detto che esso, oltre ad avere effigiato in argilla un Bacco con grappoli, aveva altresì eseguiti con la stessa materia dei bei ritratti, narra questo aneddoto:

« Un cardinale, dubitando del fatto, disse di volersi ritrarre, ma fece posare in sua vece un proprio servo; senonchè il Cieco, al primo tasteggiarlo, se n'avvide e minacciò di pugni il porporato ».

Quanta differenza fra l'altro cardinale e questo!

Molte sono le opere di Giovanni Gonnelli e della sua scuola, che si ammirano nella provincia di Siena, cui appartiene il luogo nativo di lui.

Nella Prepositura di S. Maria Assunta in Casale si trova un bassorilievo rappresentante la natività di Gesù giacente in terra con appresso San Giovannino in adorazione.

A sinistra vi sono la Madonna e un pastore genuflessi, dall'altra parte S. Giuseppe ed un altro pastore. Nella parte superiore, o lunetta, l'*Annunziazione*, bassorilievo, o, quasi, altorilievo, in terra cotta con figure grandi tre quarti del vero, chiuso da una cornice semicircolare nella parte soprastante, tutta ornata di festoni e frutti e foglie, avente nella parte inferiore tre bassorilievi, espressi con piccole figure che rappresentano la Natività della Madonna — lo sposalizio di Maria Vergine — l' incontro di S. Anna con S. Gioacchino. Alle due estremità sono due stemmi gentilizi, che recano una banda accostata da due balestre.

Compagnia di S. Croce in Borgo di Colle. Altare: Gesù Cristo morto è posto sopra un cuscino, e gli stanno intorno la Madonna, S. Giovanni, S. Maria Maddalena, S. Giuseppe d'Arimatea ed altro discepolo. Figure alla naturale grandezza, di tutto rilievo, in terra cotta colorata.

Chiesa e Convento di S. Bernardino all' Osservanza. Cappella della Pietà: Cristo morto, posto in grembo alla Vergine Maria. Vi sono inoltre le Marie, S. Giovanni Evangelista, S. Francesco e S. Giovanni Battista. Plastica di terra cotta in alto rilievo, di grandezza naturale, sulla quale però si ha qualche dubbio, tantochè alcuni la levano al Gonnelli, come altri fa per le tre prime fra le seguenti scolture.

Parrocchia di S. Egidio. Sopra la porta laterale: Busto in terra cotta, con costume del secolo XV. Mezza figura di grandezza naturale, colorata.

Palazzo Comunale di S. Gimignano: San Bartolo. Testa di tutto rilievo, di grandezza naturale, eseguita in terra cotta colorata.

Chiesa di S. Girolamo di Vellosoli: Ai lati dell'altare maggiore veggonsi le statue di S. Francesco e di S. Girolamo.

Galleria della Collegiata in Empoli: La Madonna col divin figlio e santi.

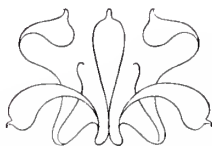
S. Vivaldo, Comune di S. Miniato al Tedesco. Convento dei Minori Osservanti: La discesa dello Spirito Santo.

Del Cieco da Gambassi sono altresì le bellissime terrecotte ornamentali, che si ammirano nella vôlta del coro della chiesa di S. Maria a Chiavari, presso Castelfiorentino e sono pure di lui gli altorilievi, pure in terra cotta, che si vedono poco lontano dal luogo che gli ha dato i natali.

Tali sono le più note produzioni di Giovanni Gonnelli, nonchè quelle a lui attribuite.

E dire che a questo glorioso sventurato, le cui opere dimostrano come nel secolo in cui fiorì fosse ancora viva la scintilla, per la quale andrà sempre celebrata nel mondo la italica rinascenza, nessuno ha fino ad ora pensato di consacrare un qualsiasi ricordo! [1]

CARLO AJRAGHI.

[1] Queste parole erano già scritte quando il prof. Orazio Bacci ha pubblicato una lettera, con la quale l'illustre cieco chiede la cittadinanza di Volterra, statagli concessa il 22 aprile 1637.

APPLICAZIONI SCIENTIFICHE:

GLI ULTIMI PROGRESSI DELLA TRAZIONE ELETTRICA.

RIMA che gli uomini avessero a loro disposizione i piroscafi e le locomotive, e dove gli uomini ancora non dispongono di questi mezzi pel trasporto di sè stessi e delle loro merci, avevano ed hanno a loro portata la forza del vento e dell'acqua, degli animali e di loro stessi. Ai tempi dell'antico Egitto si trasportavano, trascinate sopra slitte, a mezzo di centinaia di braccia, le masse colossali che occorrevano per la costruzione dei templi e delle piramidi. Il trasporto di un obelisco del peso di 297 tonnellate, adoperato nel grande tempio di Carnac, dovette richiedere un percorso di 28 miglia per terra compiuto per intero con un metodo simile. Nei nostri tempi nel centro dell'Africa il facchino è sovrano pel trasporto delle merci. In Angola e a Benguela, ove i tentativi dei Portoghesi d' introdurre i muli ed i cavalli ed i buoi fallirono a cagione del clima, subentrò con sicura riuscita il nero *Correador*. Con un peso sopra le spalle di 40-45 chilog. esso cammina giornalmente sette ad otto ore. Carovane di facchini, composte di parecchie migliaia, non sono una rarità in quei paesi.

Alla comparsa degli animali domestici nel mondo deve aver seguito quella che possiamo chiamare la scoperta del carro.

Nei musei si incontrano sovente residui di carrozze e di carri che ci stanno ad attestare come, nei secoli che seguirono, le esigenze degli uomini, in questo senso, non ebbero modo di troppo raffinarsi. Se l'oro e le pietre preziose ingemmano le portiere ed i sedili, le molle di acciaio e tutte le altre perfezioni di costruzione che rendono le nostre vetture comode, non sono che molto mediocremente rappresentate in quegli avanzi da musei.

La locomotiva ha mutato potentemente e rapidamente tutto ciò, ed il vagone da ferrovia è divenuto una casa costruita per una dimora di settimane, ed arredata con tutte le comodità del lusso domestico più raffinato, solo un poco ristretto. La velocità parimenti mutò di proporzioni, così da far pensare che oltre non si sarebbe più andati; ma oggi il motore elettrico, e però le ferrovie elettriche, sanno fare molto di più, e per loro merito è a noi ora dato di ventilare la possibilità di un mezzo di trasporto che raggiunga praticamente i duecento chilometri all' ora, viaggiando magari sopra una sola rotaia, come una bicicletta, se le due fanno eccessivo inciampo.

* * *

Di tutte le applicazioni del motore elettrico, nessuna ha acquistata l' importanza che ha già raggiunta la trazione applicata alle tramvie ed alle ferrovie. Eppure la prima linea comparve per opera della ditta tedesca Siemens e Halske nel 1879 in occasione dell'Esposizione industriale di Berlino. Il successo di essa incoraggiò la ditta a fare un impianto, congiungendo Kadettenhaus presso Berlino con la stazione ferroviaria che funziona ancora regolarmente, e vogliamo aggiungere anche gloriosamente, come la decana delle ferrovie elettriche mondiali. In seguito, sino al 1884, non si sentì più parlare di impianti nuovi, se si fa eccezione per le ferrovie ad accumulatori comparse ad Amburgo ed a Bruxelles. Ma in quell' anno gli americani inauguravano un sistema di conduttura aerea della corrente, tecnicamente molto superiore a quello adottato dalla casa costruttrice tedesca, che utilizzava invece direttamente le rotaie per l'invio della corrente. Da quell'epoca le ferrovie esercite elettricamente crebbero di anno in anno, con maggiore proporzione in America che non nel vecchio continente, tuttavia, anche da noi, il progresso del nuovo metodo di trazione è stato, ed è tuttora, molto rilevante.

La trazione elettrica presenta un duplice vantaggio dal punto di vista della produzione dell' energia, ed insieme del motore che sfrutta questa energia. Il motore elettrico lavora silenziosamente, senza fumo, nè odore, ha direttamente il movimento circolare come la ruota dei veicoli, occupa uno spazio molto limitato e presenta una forza variabile sopra una grande scala. Così nella produzione dell'energia vi è la più larga libertà di scelta. Nel nostro paese sono le cascate di acqua, com'è noto, che fanno le spese; in altri paesi ricchi di carbone si produce la corrente elettrica direttamente vicino alle miniere del prezioso combustibile. In Germania si ricorre talora al motore ad alcoole, perchè in quel paese il suo prezzo è di circa venti lire all'ettolitro. In questi ultimi tempi il motore a gas povero sembra venire acquistando grande favore per la produzione dell' energia elettrica. Persino la forza del vento e delle maree potrebbe fornire corrente elettrica atta a spingere i tramways nelle nostre città.

Dobbiamo alla dinamo questo portento di trasformare in corrente la forza irruente della cascata. Avviene sovente di vedere una macchina elettrica anche a chi vive lontano dal mondo industriale, ed anche non è difficile comprenderne il segreto. In essa si distinguono sempre due parti: una costituita da una elegantissima elettro-calamita (l' *induttore*), l'altra, diremo quasi, da un grosso gomitolo di filo di rame, quale si suole impiegare per i

campanelli elettrici. Questo smisurato avvolgimento, se viene fatto girare a grande velocità in presenza di una calamita, produce corrente elettrica. Il suo nome specifico è *indotto*. Prodotta la corrente, viene per mezzo di fili trasportata lontano, dove meglio si desidera. L'officina nella quale la sua produzione si compie incessantemente si chiama centrale elettrica.

Così nei fili che si slanciano in ogni senso lungo le nostre vie cittadine, corre la corrente, in generale prodotta nelle valli delle Alpi vicine. Nel tramways elettrico una seconda macchina elettrica ha la potenza di trasformare la corrente in forza motrice. Una semplice dinamo, del tutto simile a quella già descritta, compie il miracolo. Quando la corrente viene immessa nel filo del grosso avvolgimento che forma l'indotto, data la presenza dell' elettro-calamita, si determina in esso un movimento circolare attorno alla calamita stessa. Ecco quindi la corrente trasformata direttamente in forza motrice. Fra parentesi vogliamo aggiungere che quando parliamo di elettro-calamite, intendiamo semplicemente un nucleo di ferro che porti un avvolgimento di filo di rame nel quale passa la corrente. Per mantenere anche qui il paragone del gomitolo, possiamo dire che un'elettro-calamita è analoga ad un rocchetto di filo, che in luogo di un' anima di legno ne porti una in ferro dolce, ed in luogo di filo tessile un filo comune da campanelli elettrici. Quando la corrente passa nel filo, il nucleo interno di ferro si trasforma in una vera e propria calamita, che prende più precisamente il nome di elettro-calamita.

Prodotta la forza, e scoperto l'espediente per ridurla ad azionare dove noi vogliamo le ruote di una vettura elettrica, rimane da vedere in che forma si suole congiungere la carrozza mobile con la conduttura metallica fissa. Nel primo tramways elettrico impiantato dalla ditta Siemens, a cui abbiamo già accennato, la corrente veniva lanciata direttamente nelle rotaie, e attraverso delle ruote arrivava semplicemente al motore. Il metodo sembrò, fra l'altro, pericoloso per il pubblico, e non trovò — a torto — imitatori. Ma nel 1884 gli americani ripresero l'argomento e idearono la conduttura aerea come si suole incontrare nella più parte dei tramways elettrici di oggidì. La corrente in questo caso scende al motore a mezzo della rotella metallica (trolley), portata nell'alto di una lunga sbarra pure metallica, e corrente lungo il grosso filo in cui passa la corrente, mantenendo così molto perfettamente il contatto. Lungo la sbarra la corrente scende sul tetto della vettura, quindi a mezzo di altro filo metallico al motore. Il metodo è molto semplice e riesce oltremodo pratico ed economico, ma indubbiamente è antiestetico, ed in certe circostanze i fili aerei possono intralciare la perfetta circolazione nelle vie. Per queste ragioni la conduttura aerea incontrò in Europa, quando la si volle applicare nelle vie delle città, una grande opposizione. Gli americani da questo punto di vista sono meno esigenti di noi, e quando si tratta di una cosa pratica, si adattano più facilmente alla minor estetica, ed anche alla possibilità che qualche inconveniente si verifichi. Da noi quindi si venne cercando un metodo di presa di corrente che togliesse i fili aerei sostituendoli con una conduttura sotterranea. Ne seguirono i vari metodi che sono detti a canalizzazione interna. Nel centro, o a lato delle rotaie, si costituisce sotto il suolo un canale in muratura con armatura in ferro, lungo il quale si distende il filo che porta la corrente. Una fessura, più stretta che sia possibile, permette l'entrata di una sbarra di ferro che deve prendere la corrente dalla conduttura per portarla al motore; deve insomma compire l'ufficio che la rotella disimpegna nel sistema sopra descritto. Il contatto è in questo caso, come nel caso precedente, reso sicuro ed efficace a mezzo di un sistema di molle d' acciaio molto potenti. Quando questi canali sono ben costruiti, il loro funzionamento è perfetto, e però questo metodo presenta dei reali vantaggi in confronto di quello a distribuzione aerea, ma il suo costo d'impianto riesce sempre molto elevato, fra l'altro, anche perchè i canali devono essere abbastanza grandi onde non si riempiano di acqua. Questa buona conduttrice dell' elettricità darebbe luogo ad un disperdimento rilevantissimo di energia. In ogni modo nelle linee a circolazione molto intensa, dove le considerazioni di natura economica perdono relativamente di valore, il metodo va prendendo piede con pieno successo.

Una terza idea è venuta informando lo studio di un terzo metodo di presa di corrente, che prende il nome di distribuzione per contatto superficiale. Gli sforzi degli inventori e costruttori non trovarono questa volta uguale fortuna, ed è da venti anni che si studia, ma senza arrivare ad un vero trionfo. La conduttura della corrente è sempre disposta sotto al livello della strada. A distanze convenienti, placche metalliche affiorano in mezzo alle rotaie. La fessura è quindi scomparsa, e l' acqua per ciò non può più raccogliersi nel canale come in una cloaca. Le placche non sono in relazione con la conduttura, per cui non creano il più lontano pericolo nè per gli uomini nè per animali. Ma al passaggio della vettura, sotto l' azione di una potentissima calamita, portata dalla vettura stessa, viene messo in azione un congegno che serve a mettere le placche in contatto con il filo in cui passa la corrente. Così questa arriva all' esterno, ed un contatto metallico qualunque serve a guidarla nella carrozza e quindi nel motore. Nel metodo Schukert, per esempio, compie l'ufficio una lunga catena che, situata sotto alla vettura, viene trascinata sul suolo della via. Come si vede, l'idea che informa quest' ultimo metodo è geniale, e risolverebbe in modo elegante il problema, ma in pratica i risultati in generale non furono così brillanti da incoraggiarne la generalizzazione. Siamo sempre nel periodo esperimentale.

* * *

Abbiamo già fatto parola dei motori elettrici in generale, ed ora possiamo entrare in qualche det-

taglio, parlando dei motori più specialmente adatti a questo genere di lavoro. Sono i così detti motori in serie che presentano una superiorità reale rispetto agli altri tipi di motori. Prendono questo nome perchè il filo metallico che dà luogo alla elettro-calamita, non è altro che lo stesso filo che poi va a formare l'avvolgimento dell'indotto, cioè dell'organo girante. In virtù di simile disposizione funzionare sotto al pavimento della vettura, vicino alle ruote, la polvere, e, peggio, le pietre proiettate contro di essi costituirebbero un pericolo troppo grave per alcuni loro organi alquanto delicati, quindi s'impose la costruzione di tipi perfettamente chiusi entro armature metalliche. Nella costruzione interna i motori destinati alla trazione tramviaria presentano caratteristiche speciali rese necessarie

CARROZZA ELETTRICA SENZA ROTAIE — SISTEMA SCHIEMANN-SIEMENS-HALSKE.

tutta la corrente che arriva al motore, quando si mette in circuito, concorre a determinare la magnetizzazione dell'elettro-calamita, ed in questo primo periodo la macchina offre la sua forza massima, proporzionale, sino ad un certo punto, alla potenza del campo magnetico creato dalla sua elettro-calamita. In seguito la forza del motore decresce, ma questo periodo corrisponde, per fortuna, alla marcia, o, piuttosto, alla corsa normale della vettura. Lo sforzo maggiore quindi si esige per la messa in moto del grave peso di tutta la carrozza. Torna evidente per ciò l'opportunità di valersi dei motori in serie nella trazione elettrica dei tramways. Costretti a dal lavoro particolarmente duro che sono chiamati a compire. I continui arresti e le messe in marcia sono perniciosissimi alla dinamo in generale. Tuttavia i motori moderni rispondono perfettamente a queste esigenze, solo che si è dovuto trascurare, sino ad un certo punto, il loro rendimento. Ma in pratica si constata che la buona riuscita di una linea tramviaria è legata piuttosto alla lunga durata dei motori, che non ad un aumento nel consumo della forza motrice.

L'asse dell' indotto girante esce dalla guardia metallica, e con il concorso di un unico ingranaggio aziona l'asse delle ruote motrici. A questo propo-

sito varie disposizioni sono state studiate, e sono state scelte dalle singole case costruttrici, ma non crediamo il caso insistervi qui.

Prima di arrivare al motore la corrente passa per un dispositivo, regolabile a mano, nel quale si determina la sua quantità, il suo senso ed insieme la sua interruzione, onde far arrestare o procedere la vettura, nel senso e alla velocità voluti. Il tutto si trova disposto sulla piattaforma ed a portata di mano del manovratore. L'apparecchio più importante che si incontra qui è il così detto *demarreur*. Non è altro che un reostato di costruzione speciale. Prima di giungere alla dinamo motrice la corrente può essere lanciata a traverso una lunga serie di spirali metalliche formate di una lega speciale assai cattiva conduttrice dell'elettricità. Costretta a superare simile resistenza, la corrente perde una parte proporzionale di energia e arrivando al motore vi determina un movimento meno veloce. Il manovratore, facendo girare il manubrio, che serra costantemente nella destra, fa variare il numero di spire attraversate dalla corrente, e però varia proporzionatamente la sua intensità, cioè la sua forza motrice. Le spire che incessantemente sono escluse dal circuito, provocherebbero una produzione dannosissima di scintille, che sarebbero in breve tempo per consumare il reostato *demarreur*. La presenza di una energica calamita non permette lo scoccare delle scintille e quindi questo fenomeno venne sfruttato nella costruzione di questi apparecchi di capitale importanza nella trazione elettrica. Le resistenze graduatrici possono essere liquide.

Il manovratore governa ancora vari sistemi di freno che la prudenza, oltre che la legge, impongono sopra una vettura elettrica. In generale s'incontrano sempre due generi di freni meccanici ed elettrici. Dei primi possiamo tralasciare di spender parole dovendo descrivere dei semplici freni che in effetto non hanno un funzionameuto diverso da quello che si incontra nei comuni freni delle vetture da montagna. Per contro vogliamo accennare ai freni di aria compressa che vanno acquistando tanta voga in America ed in Europa. Il principio sopra cui appoggiano si comprende nella stessa denominazione « freno ad aria compressa ». Uno stantuffo che chiude una camera d'aria agisce sotto l'impulso di una pressione d'aria provocata da una comune pompa ad aria comandata dall'albero della dinamo motrice. Il braccio dello stantuffo è in rapporto con un sistema di leve che provocano la chiusura dei pattini d'attorno alle ruote. Questo

INTERNO DI UN CARROZZONE DELLA FERROVIA LIVERPOOL-SOUTHPORT RIDOTTA A SISTEMA ELETTRICO.

tipo di freno presenta due modi assai differenti di funzionare. L'aria può venire compressa in un serbatoio speciale durante la corsa della vettura, per venire poi ammessa nel freno quando si desidera che questo agisca. Da apposita apertura l'aria viene evacuata qualora il freno deve ritornare allo stato di riposo. Nel secondo metodo l' aria subisce la compressione nella camera stessa nella quale si dell' inconveniente, senza provocare evidentemente possibili disgrazie. Poichè sovente è necessario far rimorchiare da una vettura motrice una seconda e talora anche una terza carrozza, s' impone un sistema di freni applicato anche sopra le vetture di rimorchio. I freni ad aria compressa si prestano molto bene allo scopo, perchè basta stabilire una condotta di aria compressa che passi da una vet-

FERROVIA LIVERPOOL-SOUTHPORT RIDOTTA A SISTEMA ELETTRICO.

trova lo stantuffo. In queste condizioni la pressione uniforme sopra tutte e due le faccie non causa nessun movimento, ma non appena si lascia uscire l'aria da uno dei compartimenti, determinati dalla presenza dello stantuffo nella camera di compressione, lo squilibrio prodotto determina la messa in azione del freno. Quale dei due sistemi sia più pronto ed efficace non si potrebbe giudicare quando il loro funzionamento è perfetto, ma certo è che il primo sistema, se non agisce in modo perfettamente regolare, non riesce a suo tempo ad arrestare la vettura, mentre che il secondo, nel caso di rottura o di cattivo funzionamento, provocherà l'arresto della vettura al momento del verificarsi

tura all'altra, per rendere possibile il comando simultaneo, da parte del manovratore che si trova sulla prima vettura, di tutti i freni applicati alle singole vetture insieme collegate. Oramai apparecchi di questo tipo non possono più mancare in nessuna tramvia elettrica che soglia essere lanciata a velocità un poco rilevanti.

In alcuni impianti, specialmente di montagna, si muniscono le vetture anche di uno speciale freno meccanico, il quale consiste in un robusto pattino che sotto la pressione di un sistema di leve o di molle scende ad appoggiarsi ed a sfregare direttamente sulla rotaia. Naturalmente il suo effetto non riesce massimo se non nel caso che si riesca a ca-

ricargli sopra tutto il peso della carrozza. A tal punto generalmente non si può arrivare, tuttavia nelle discese il suo attrito che si somma con quello delle ruote, arrestate sotto l'azione di un altro genere di freni, concorre efficacemente a regolare la corsa della vettura.

Poichè la corrente elettrica è direttamente alla portata del manovratore, è logico il suo impiego molti e molti freni a costruzione più o meno ingegnosa e solida, non per questo però essi sono per ispirare quella sicura fiducia che per contro godono i freni ad aria compressa sopra descritti. La pratica ha dimostrato che una serie d'inconvenienti non sempre prevedibili possono mettere il freno fuori di azione, senza che sia dato al manovratore avvertirne in tempo la rottura. Quindi in

CARROZZE ELETTRICHE SIEMENS E HALSKE CHE SI INCROCIANO.

in uno speciale tipo di freno. Così ebbero origine i freni elettro-magnetici ed i freni elettrici. I primi sono basati sulla potenza delle elettro-calamite. Abbiamo già avuto occasione di ricordare come una corrente che attraversi un lungo filo metallico avvolto intorno ad un nucleo di ferro dolce, determina in questo tutte le proprietà delle calamite. Fra queste vi ha la più nota, quella di esercitare un'attrazione sopra le masse metalliche, quali il ferro e l'acciaio. Un pattino che venga trasformato in un'elettro-calamita deve serrare energicamente il cerchio della ruota e frenare istantaneamente ed attivamente. Sopra questo tipo sono informati generale i freni elettro-magnetici possono accompagnare i meccanici, senza che da soli sieno incaricati di provvedere alla sicurezza dei viaggiatori e dei passanti.

* * *

Pressochè le medesime cose si devono dire a proposito di freni ad aderenza magnetica fissante direttamente la ruota sopra la rotaia. Ammesso di trasformare la ruota in un'elettro-calamita, è chiaro che la ruota stessa, esercitando una specie di attrazione contro la rotaia, ostacolerà il movimento di sè stessa. Qualora la potenza di simile freno sia

sufficiente, il suo funzionamento soddisfa ad un vero desideratum, in quanto compie il suo ufficio senza neppure causare consumo di pattini o peggio dei cerchi delle ruote, che sotto l'azione degli altri tipi di freni perdono molto facilmente la loro perfetta rotondità. In qualche modo il suo agire può essere, negli effetti almeno, paragonato all'ufficio della sabbia sparsa sopra le rotaie per aumentare l'attrito e però l'aderenza delle ruote contro di esse. Data questa analogia di lavoro, ne segue che siffatto tipo di freno può utilmente sostituire l'insabbiamento nelle salite ripide, e nella messa in moto di carichi troppo ingenti, dato il peso della macchina motrice. In effetto si riesce così a superare pendenze che altrimenti sarebbero per esigere una trazione funicolare.

Simile tipo di strumenti di freno sembra destinato ad acquistare una grande importanza nelle ferrovie elettriche a grande velocità. L'azione dei freni comuni basata sul coefficiente di attrito, cioè sulla resistenza alla circolazione della ruota creata dallo sfregamento, perde molto valore, qualora si oltrepassino certi limiti di velocità. Il coefficiente di attrito è soggetto a perdere sino a due terzi del suo valore quando si oltrepassino, per esempio, i duecento chilometri. Un metodo che valga a ridare a questo coefficiente il suo valore normale sarà quindi per triplicare l'azione dei freni.

Rimane da dire una parola intorno ai freni elettrici. Essi approfittano di due principî di elettrodinamica. Quando un motore elettrico è in marcia, si generano in esso delle correnti che tendono ad opporsi alla corrente principale che ne determina il movimento, ma questa è d'intensità, cioè d'energia, molto superiore e l'ostacolo da quelle creato è vinto, ed il moto della macchina solamente rallentato. Quando s'interrompe la corrente principale resta in giuoco solamente la secondaria che tende a far girare il motore in senso inverso, e però la prima conseguenza della sua attività, è di farlo arrestare. Per quanto l'azione riesca in generale molto attiva, tuttavia il motore non subisce che un rallentamento graduale. Il secondo principio sfruttato è il seguente: Ogni motore elettrico è nella sua marcia reversibile, vale a dire può cambiare il senso della sua rotazione, ed in generale basta invertire opportunamente il senso della corrente. Quando un motore in piena marcia ha invertito il senso della sua corrente, si comprende quanto attivo debba essere il suo sforzo onde ar-

TRAZIONE ELETTRICA SUL CANALE DI TELTOW, SISTEMA SIEMENS-HALSKE.

restarsi. Pur troppo non è possibile ricorrere a questo espediente, se non in casi eccezionali, perchè ne soffre l'organismo interno della dinamo. Un così repentino cambiamento d'impulso porta a riscaldamenti ed a deterioramenti di vario genere. Il manovratore non ricorre all'invertimento della corrente se non nei casi estremi.

Dato il grande sviluppo acquistato in tutta Europa dalla trazione elettrica ed anche la concorrenza che il più delle volte le varie società si vennero facendo a totale beneficio del pubblico, rapidamente si generalizzarono tutti i comodi ed i *conforts* meglio accetti ai viaggiatori e fra l'altro l'illuminazione venne più che ogni altra cosa con diligenza studiata. Il problema non era però malagevole. La stessa corrente che andava ad azionare il motore, si poteva in misura opportuna deviare onde alimentare le lampadine ad incandescenza sparse nella vettura. In qualche caso si volle ricorrere all'impiego degli accumulatori, nell' intento di rendere più sicuro il funzionamento delle lampade, le quali si spengono ogni qualvolta viene interrotto il circuito fra la vettura e la conduttura esterna aerea e sotterranea, ma non seguirono imitatori, ed il sistema d'illuminazione elettrica diretto si venne generalizzando, quello ad accumulatori essendo fra l'altro molto costoso.

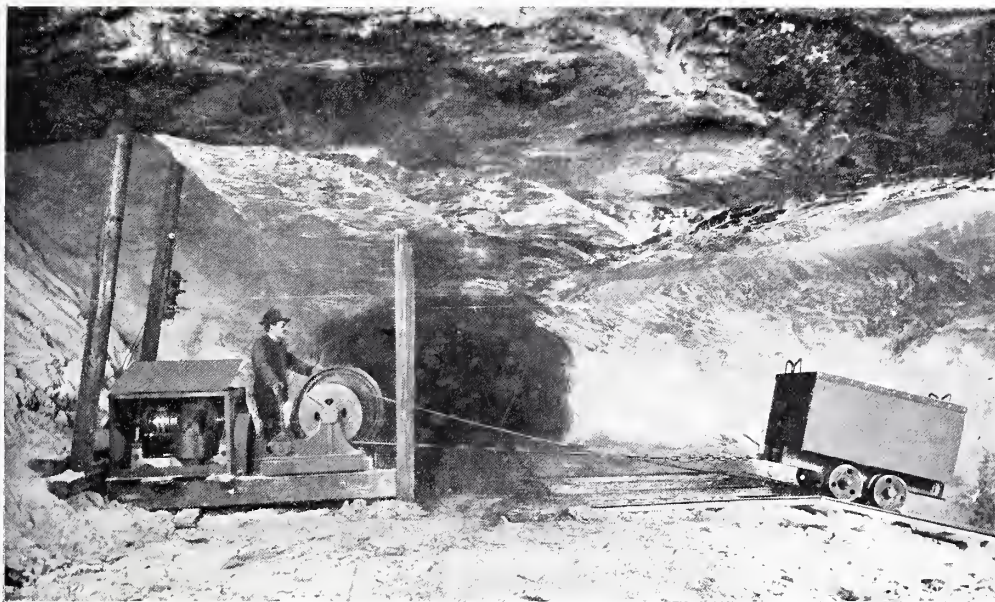
Oltre alla luce l'elettricità suole, o, meglio, può fornire anche calore nelle ferrovie e tramvie esercite elettricamente. Apparecchi di vario genere a riscaldamento elettrico sono già da tempo nel commercio ed un poco anche nella pratica, servendo assai bene nelle cucine e per il riscaldamento degli appartamenti, ma nelle condizioni normali l'elettricità non riesce ancora a far concorrenza, dal punto di vista dell'economia, agli altri mezzi comuni di riscaldamento o di produzione di calore. In altre condizioni essa si trova a lottare sul tramway elettrico. Per quanto il suo prezzo sia effettivamente superiore, tuttavia i vantaggi ch'essa offre sono così apprezzati dal pubblico, che le compagnie si trovano spesso obbligate a dare al riscaldamento elettrico la preferenza.

LOCOMOTIVA PER MINIERA.

È ben noto il fatto di una corrente che attra-

versando un conduttore a resistenza rilevante ne determina il riscaldamento. Il limite ultimo lo incontriamo nella lampadina elettrica ad incandescenza. La corrente attraversando il filamento di carbone, cattivo conduttore, lo riscalda così da renderlo incandescente. Gli apparecchi di riscaldamento elettrico dei tramways sono in generale costituiti da una serie di spirali percorse da una corrente d'intensità data, e collocate in un tubo attraversato continuamente da una corrente di aria. Le spirali calde si vengono raffreddando in contatto dell'aria d'opera incaricata della sorveglianza e della riparazione di simili caloriferi. Un apparecchio di riscaldamento elettrico ben costruito non dà luogo generalmente che a riparazioni insignificanti.

* * *

Gli accumulatori all'inizio della loro entrata in pratica hanno fatto sperare nella possibilità di trovare in essi un mezzo ideale onde realizzare la trazione meccanica con automobili sopra strade senza rotaie. Inutile ripetere come le speranze di tutti in-

TRAZIONE ELETTRICA NELLE MINIERE.

fredda, la quale, a sua volta, esce dal calorifero abbastanza riscaldata. In luogo della corrente di acqua, forse più razionalmente, può venire in contatto con le spirali che si vengono riscaldando sotto l'azione delle correnti, ed allora si ha un sistema di calorifero a termosifone.

Abbiamo già accennato ai grandi vantaggi (se non economici, pratici) che offre il riscaldamento elettrico, e vogliamo qui più completamente enumerarli: diminuzione di pericolo d'incendio, assenza assoluta di emanazioni gasose, soppressione dell'evaporazione, e più che tutto delle esplosioni, pulizia, economia di spazio, messa in funzione istantanea, grande facilità di regolazione, autonomia degli apparecchi che pure fra loro si possono accoppiare, ed infine riduzione sensibile nella mano

contrarono una, purtroppo, pronta delusione, quindi il problema rimaneva, come sino ad un certo punto ancora rimane, all'ordine del giorno.

La messa in opera di una strada con rotaie riesce economicamente molto gravosa e non trova un proporzionale rendimento se non nel caso di un traffico sufficiente. Per la buona riuscita di un'impresa di questo genere è avanti tutto necessario lo armonizzare le spese d' impianto con l' importanza della circolazione possibile. Più d'una linea incontrò in questa necessità economica disconosciuta la sua rovina. Sovente, per contro, un metodo non troppo caro di trazione meccanica applicato ad una via sarebbe per preparare il terreno ad un futuro e vantaggioso impianto del tramway elettrico. Per queste ragioni seguirono gli sforzi delle case co-

struttrici di tramvie elettriche onde trovare un sistema che rispondesse a simili condizioni. Le automobili elettriche senza rotaie e con presa di corrente aerea sono la soluzione più felice della questione. Studiato un mezzo di presa di corrente opportuno, è chiaro che il funzionamento di una siffatta linea non debba essere molto diverso da quello dei comuni tramways a conduttura aerea. Tuttavia, date le esigenze create dagli incontri con gli altri veicoli ed anche delle automobili fra di loro, le difficoltà furono parecchie e gli espedienti scelti dalle varie case parimenti molteplici. All'inizio si è tentato di far correre lungo il filo aereo una specie di carretto trascinato da una corda fermata sul tetto della vettura. Attraverso questo sistema di natura naturalmente metallica, la corrente arrivava nell'automobile, e però al motore. Ma il carretto sollecitato alla corsa da una forza esteriore, incessantemente variabile nella sua intensità e nella sua direzione, s'imbrogliava, deragliava, rompeva troppo spesso la corda, e deteriorava molto rapidamente la conduttura aerea. Questa soluzione, sebbene a varie riprese esperimentata, non è ancora riuscita a ricevere una pratica applicazione.

La ditta Siemens ha studiato un metodo che più d'ogni altro segue da vicino la presa di corrente aerea a mezzo della pertica, così generalmente adottata nei tramways sopra rotaie. Ancora è conservata la sbarra collegata con il tetto della vettura, solo che la puleggia rotante retta nell'alto di questa presenta un metodo speciale di connessione che garantisce meglio il contatto con il filo della conduttura, il quale però è di dimensioni un poco aumentate rispetto a quelle che generalmente s'incontrano nella trazione elettrica dei tramways sopra rotaie. Il funzionamento della linea è molto regolare e non intralcia per nulla la circolazione degli altri veicoli che percorrono la medesima strada nello stesso senso od anche in senso inverso, sebbene diano luogo a frequenti incroci. L'automobile può scostarsi di tre metri ed anche di tre metri e mezzo e la sua sbarra si alza sulla via per ben sei metri.

La ditta francese Lombard-Gerin ha risolto il problema in modo forse più geniale e brillante. Sul filo aereo corre uno speciale piccolo motorino elettrico che a sua volta può essere paragonato ad una minuscola ferrovia sospesa. La velocità di questo trolley è automaticamente regolata, così da essere solamente un poco superiore a quella della vettura. Esso marcia quindi sempre innanzi determinando la giusta tensione nella corda metallica che lo congiunge alla vettura, ed insieme rimane sempre sotto la diretta sorveglianza del personale che governa l'automobile. La conduttura aerea, per quanto sopporti il peso di circa venti chilogrammi perchè questo è il peso del piccolo motorino, non risente però nè scosse nè stiramenti provenienti dalla carrozza, cd il suo consumo e deterioramento sono molto limitati. Si sarebbe forse inclinati a credere che l'inventore abbia provveduto in modo perfettamente automatico all'incrocio delle singole vetture che marciano sulla stessa strada in senso contrario. Per contro, in luogo di sforzarsi per organizzare degli incroci ingegnosi, nella considerazione che tutto quanto è complicato riesce delicato e noioso in pratica, onde permettere a due automobili d'incontrarsi o di sorpassarsi, ha scelto la risoluzione più semplice, che persino sembra stonare con l'originalità dell' idea fondamentale, e ricorre ad un cambiamento di presa di corrente fra le vetture. Il tempo necessario per una simile operazione sembra molto limitato. Certo è che raggiungere cotesti scambi senza perdita di tempo, data la presenza di assai pesante trolley, non deve riuscire troppo agevole cosa. Costretto probabilmente a scegliere fra un metodo complicato ed uno persino troppo semplice, l' inventore ha concessa la preferenza a quest'ultimo.

Eugenio Cantoni, capitano del nostro Genio Militare, ha parimenti ideato un trolley che dà ottimi risultati. Ricorda nell'idea fondamentale il tipo adottato dalla casa tedesca Siemens già citato, ma nella costruzione se ne allontana e con vantaggio. Non crediamo necessario entrare in maggiori dettagli e piuttosto passeremo a dire qualche parola a proposito delle vetture più specialmente adatte per questo genere di trazione elettrica.

Oltre che dal trolley, la buona riuscita del servizio è ancora legata alla costruzione ed alla forma dell'automobile. Da principio si era accordata la preferenza alle pesanti vetture capaci di un gran numero di passeggeri. Il traffico, nonostante, di queste vie impiantate appunto in simile forma per meglio rispondere a questo loro carattere, portava spesso ad uno spreco inutile di forza per far correre una carrozza pesantissima ma vuota di passeggieri, ed anche il rovinìo determinato nella strada era eccessivamente rilevante. In pratica si constata che l'automobile batte pressochè sempre la medesima strada, perchè gli altri veicoli le cedono senza ostacolo il passo. Solchi profondi e quindi attriti e scosse tali da rendere il viaggio penoso ai viaggiatori e costoso alle compagnie esercenti il traffico. Anzi a questo proposito in pratica si è riconosciuto che nell'adozione delle vetture leggere anche non si deve rinunziare dal fornire le ruote di buone gomme piene ed armate. La spesa non riesce molto rilevante all'impianto, ed anche non cresce di molto le spese di esercizio, se si tien conto che i cerchioni di ferro per il lavoro di schiacciamento del suolo stradale aumentano sensibilmente lo sforzo di trazione e quindi il consumo di energia, ed insieme obbligano ad una rilevante maggior spesa per la manutenzione della strada, ed infine, peggiorando le condizioni di lavoro di tutto l'insieme della vettura, provocano un più rapido consumo ed una più facile rottura.

Non sarà forse fuor di luogo notare qui come la mancanza delle rotaie in tutti questi sistemi importa la necessità di una conduttura aerea costituita da due fili, l'uno per l'arrivo, l' altro per il

ritorno della corrente alla centrale. È questa una maggior spesa non indifferente, ma che perde di valore però se confrontata con quella della messa in opera delle rotaie. A loro volta le vetture devono avere due pertiche e due trolley.

Infine vogliamo ricordare un tentativo interessante fatto dalla società germanica Siemens e Halske. Questa casa ha cercato di riunire insieme i vantaggi presentati dai tramways e dagli omnibus in una vettura speciale costruita nel modo seguente: Un omnibus elettrico ad accumulatori, in condizione quindi di circolare anche nelle vie più affollate delle grandi città, ma provvisto nella sua parte anteriore di due ruote guarnite in modo da potere correre sulle rotaie comuni dei tramways. Sul tetto della vettura si trova un trolley che permette la carica degli accumulatori ed insieme la messa in marcia del motore durante il periodo di corsa sulla via tramviaria. Quando le rotaie si arrestano, il paio di ruote armate insieme con la sala si sollevano e la vettura ritrae dagli accumulatori l'energia necessaria alla sua corsa. Se gli accumulatori rispondessero meglio alle esigenze della trazione meccanica, questo tipo di tramway-omnibus elettrico soddisferebbe veramente a tutte le esigenze create dalla circolazione nelle grandi città.

*
* *

Tutto quanto abbiamo detto sino ad ora a proposito dell'automobilismo elettrico è veramente tutto quanto di pratico si può incontrare in Europa ed in America, e potremmo ritenerci dispensati dallo spendere altre parole onde far cenno delle automobili elettriche più propriamente dette. La loro comparsa nel mondo della pratica non si verificherà in modo intenso e reale se non quando aprirà gli occhi alla luce del nostro mondo il famoso quanto atteso accumulatore leggero e di grande capacità, ed allora tutte le vetture mosse od azionate da qualunque altra energia che non sia l'elettricità cesseranno di vivere, come conclude L. Baudry De Saunier nel suo libro *Eléments de Automobile.* Ma le automobili elettriche che oggi s'incontrano a volta anche fra le carrozze delle città, non corrispondono ad un problema risolto, ma piuttosto a tentativi che pur non mancano di riuscire qualche volta economicamente vantaggiosi. Ma la loro velocità ed anche il loro prezzo le escludono da una seria concorrenza rispetto agli altri mezzi di trasporto generalmente in voga nell'interno delle grandi città moderne. Diremo tuttavia come esse siano sempre azionate da accumulatori, e che essenzialmente però non differiscono dai comuni tramways ad accumulatori già a suo luogo descritti.

PARTE POSTERIORE DEL QUADRO DI DISTRIBUZIONE AL ALTA TENSIONE.

Se la trazione elettrica mostra di riuscire economicamente vantaggiosa nella pianura in generale sprovvista di forze idrauliche, a doppia ragione essa è destinata a trionfare in montagna dove l'impianto di una centrale idro-elettrica trova facilmente il suo luogo. Si aggiunga che la trazione a mezzo della corrente elettrica permette l'impiego di quel tipo di freni che abbiamo già avuto occasione di descrivere, fondato sul principio di aumentare l'aderenza delle ruote sulle rotaie. Aumentando l'attrito, permette di superare le non eccessive pendenze senza ricorrere ai metodi speciali della terza

rotaia a cremagliera o a simili altri espedienti. Se alcune rampe tuttavia impongono l'adozione di dispositivi speciali, altre meno rilevanti saranno superate senza aggravare troppo le spese d'impianto con supplemento di opere alla via tramviaria ordinaria. Ancora un altro vantaggio riesce possibile realizzare adottando in montagna la trazione elettrica. La ricuperazione dell' energia durante la discesa è perfettamente possibile. Abbiamo già ricordato come una macchina elettrica possa, a seconda che è messa in movimento da un motore oppure che riceva una corrente, agire nel primo caso da generatrice di corrente e nel secondo da motore. Nella salita la corrente prodotta nella centrale arriva in tutta la sua intensità per spingere in alto la vettura, ed allora la dinamo funziona da motore, ma nella discesa le cose s'invertono, la dinamo si trasforma in generatrice, ostacolando così la discesa della vettura utilizzandone per intero la forza motrice, e la corrente prodotta a traverso il trolley viene immessa nella linea principale e ritorna alla centrale per caricarvi degli accumulatori o, meglio, se un altro treno è in linea, battendo la stessa strada ma in senso inverso, concorre a fornire l'energia ascensionale a quest'ultimo. Così la potenzialità della centrale può essere assai meno rilevante. Le spese d'impianto scemano quindi proporzionatamente, e talora avviene anche di poter adottare l'impiego di una cascata che altrimenti non soddisferebbe ai bisogni dell'impresa. Cresce però il numero delle cascate possibili, il che riesce sempre di grande vantaggio.

DINAMO A CORRENTE CONTINUA PER ACCOPPIAMENTO DIRETTO.

Quando per ragioni speciali la trazione per semplice aderenza è giudicata impossibile, ci si trova ancora dinanzi a diverse soluzioni. In primo luogo si può scegliere la trazione con la terza rotaia a cremagliera. In questo caso la via meccanica porta una rotaia speciale a profilo dentato che ingrana con una ruota ad ingranaggi posta sulla vettura motrice e questa ruota sotto l' azione della macchina motrice girando trascina in alto la vettura stessa. Le salite che si possono superare con una strada ferrata a cremagliera, sono evidentemente considerevoli, nulla intervenendo a limitare, almeno teoricamente, le condizioni nelle quali questo sistema si può applicare.

La cremagliera può e suole essere sostituita dalla trazione funicolare a corda metallica. La macchina mo-

trice del tamburro intorno a cui la corda si avvolge può essere portata direttamente dalla vettura motrice, oppure essere collocata in capo di linea nell' alto. Nella manovra di tutte le macchine, l'energia elettrica sotto forma di corrente si presta meglio assai di ogni altra forma di forza motrice.

Per un servizio analogo, per ascensori che servono a sollevare dal fondo dei pozzi delle miniere i minerali, il carbone fossile, l'azionamento elettrico sembra destinato ad acquistare il favore degli industriali ed anche dei lavoratori. Già parecchie di queste così dette macchine di estrazione lavorano con ottimo successo in Germania e negli Stati Uniti e si accoppiano con altre macchine pure di trazione elettrica che lavorano nell' interno delle mine. Quei lunghi interminabili cunicoli che il minatore, quasi imitando l'opera del coniglio, va tracciando in seno alla montagna e dovunque carbon fossile o minerale solleciti il suo lavoro, cavalli di taglia limitata sono destinati a percorrere le cento volte al giorno onde trasportare il materiale scavato. Generalmente la cecità colpisce questi quando capitano, per esempio, nelle miniere di carbone nelle quali vengono discesi con grandi difficoltà a mezzo di grandi sacchi di cuoio e che però non riescono a rimontare se non morti o rovinati, destinati al macello. Proporzionate vetture elettriche motrici più opportunamente ed anche più economicamente prendono nelle tenebre il posto dei cavalli per trascinare verso la luce le lunghe file di vagoncini carichi di minerale.

ARGANO PER TRAZIONE NELLE MINIERE.

Parimenti una dinamo può azionare i tamburi avvolgenti la corda metallica che trascina su per la pendenza della cava di pietra i pesanti veicoli carichi di pietre.

*
* *

Come nelle miniere, così in ogni campo delle industrie manifatturiere la trazione elettrica viene utilmente impiegata ogni qualvolta è necessario raccordare la fabbrica od i magazzini con una vicina strada ferrata. Nel caso sia già esistente un impianto elettrico adibito alla luce, e però utilizzato solamente durante la notte, una ferrovia elettrica, così detta industriale, interviene a proposito a sfruttare più intensamente l'impianto.

Le imprese forestali agricole vanno anche ricorrendo alla trazione elettrica per il trasporto di le-

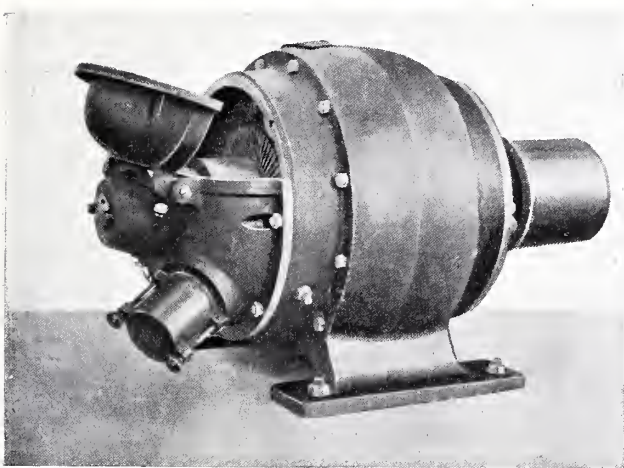
gname, di barbabietole, ecc. La caratteristica di queste installazioni è l'estrema mobilità ed insieme la natura della loro costruzione, poichè devono poter venir con tutta facilità demolite. Un sistema di ferrovia elettrica a cui generalmente si ricorre in simili impianti è quello di A. Koppel, che consiste in una felice applicazione all'elettricità dei principii della ferrovia smontabile Decauville. Ciascun pezzo segmento di rotaia porta un arco metallico, e nell'alto dell'arcata a mezzo di opportune pinze isolanti si tende la conduttura che porta la corrente. Il filo aereo sta avvolto intorno ad un tamburro montato sopra ruote che può seguire la via smontata, e che con grande facilità può essere messo in opera. Quanto al meccanismo locomotore nulla di particolare vi è da aggiungere. La sola condizione che è stata nella sua massima misura realizzata è l'estrema semplicità nei segnali di manovra ed un energico e solido freno a mano indispensabile nei percorsi spesso accidentati di siffatte installazioni.

Il principio d'applicare la trazione elettrica alle ferrovie, oggi quasi generalmente esercite con il vapore, è stato messo innanzi in Francia ed in America quasi contemporaneamente. Anzi in questo ultimo paese si sono iniziati subito degli esperimenti sopra larga scala. La Germania e l'Inghilterra hanno seguìto il movimento assai da lontano, ma la prima ha poi in seguito riguadagnato il terreno perduto, come lo stanno a provare le ultime recenti esperienze di trazione elettrica a grande velocità sulla linea Berlino-Zossen, della quale avremo occasione di dire fra breve.

Questi tentativi non si giustificano che in virtù della superiorità incontestabile presentata dalla trazione elettrica in confronto alla trazione a vapore. Abbiamo già enumerati i principali di questi vantaggi specialmente dal punto di vista della comodità dei viaggiatori, e qui vogliamo aggiungere che in America, dove in varie circostanze le ferrovie elettriche si sono messe in concorrenza con le comuni ferrovie a vapore, hanno sempre cagionato la rovina di queste ultime. Dal punto di vista economico, interessante quindi l'ente che esercisce l'impresa, ancora si può aggiungere che, anche ammesse le spese d'impianto e di esercizio equivalenti, la sostituzione dell'energia elettrica all'energia del vapore crea un sensibile vantaggio, tra l'altro per le diminuite spese, data l'assenza del fumo, in vernici ed in pitture ed in mano d'opera adibita alla nettezza, le quali, tutte insieme, gravano in modo sensibile sui bilanci delle compagnie che impiegano le macchine a vapore.

Dopo aver insistito sopra tutti questi vantaggi presentati dalla trazione elettrica, ci si potrà domandare, perchè la sostituzione anche sulle grandi reti non è immediata? I rilevantissimi capitali disponibili che si esigono all'inizio della nuova opera, e più che tutto i grandi capitali investiti oggi nel macchinario e che non troverebbero un equo ammortamento, essendo messo questo fuori d' uso mentre ancora potrebbe servire per molti anni, sono le ragioni più ovvie, ma insieme più ostinate che si oppongono al presto trionfo della motrice elettrica sulla motrice a vapore.

Negli impianti nuovi, dove le ragioni sopra esposte non sono presenti, come per esempio nelle ferrovie sotterranee delle grandi città, le così dette *metropolitane*, non si dubita di dare la preferenza alla trazione elettrica. In questo caso speciale la questione del fumo acquista anche un grande valore. Un simile servizio risponde alle esigenze create nei grandi centri dalle enormi distanze che dividono i vari punti della città, ed insieme dalla grande lentezza con cui sono costretti a circolare i tramways in causa dell'affollamento costante di molte vie, non sempre, anche, abbastanza capaci, dato il traffico moderno. La loro velocità si è venuta facendo in generale così limitata, che facilmente, anche nelle condizioni presenti della sua costruzione, il marciapiede girante troverebbe forse modo di disimpegnare più in fretta il suo ufficio. Le ferrovie metropolitane, che compiono almeno trenta chilometri all'ora trascinando un numero di vetture rimorchio grande quanto la circolazione lo esige, soddisfano completamente, per ora almeno, alle richieste della vita attivissima dei grandi centri industriali e commerciali. A questo proposito non crediamo dover aggiungere altro, perchè in effetto altro non sono che ferrovie elettriche che corrono sopra una via destinata puramente alla loro circolazione; e quest'ultima, invece di trovarsi distesa sul terreno, è scavata generalmente in esso, in modo che più propriamente si potrebbe classificare un lungo tunnel che percorre il sottosuolo della metropoli in vario senso. Le stazioni, distribuite nei punti più opportuni, altro non sono che specie di cantine in cui si discende per una breve scala, e che però si vanno a toccare la strada ferrata costruita sulla base del tunnel.

La Germania, in testa al mondo intero, insegna la via nuova da seguire pel grado di velocità da raggiungere nei trasporti terrestri, pure mantenendo pressochè invariato il nostro materiale per quanto riflette l'armatura della strada e la costruzione delle macchine; ma le esperienze fino ad ora felicemente riuscite non sanzionano tuttavia la bontà assoluta di tutto cotesto materiale, e però si segue con interesse ogni altro studio o tentativo pratico che miri a dare al problema una più logica soluzione. Il motore, gli ingranaggi ed infine la presa di corrente costituiscono naturalmente le cause più facili del cattivo funzionamento delle ferrovie a grande velocità. Sono già state montate delle strade ferrate a trazione elettrica che motore, ingranaggi ed ogni sorta di presa di corrente eliminano. Pensate una potente, sebbene l'aggettivo non sia sufficiente, calamita che collocata dinanzi al treno lo attiri in corsa sino ad un certo punto senza limiti veloce. Una calamita, nel senso comune della parola, non sarebbe forse umanamente possibile trovare così forte, ma la corrente elettrica dà il modo di creare

MOTORE CORAZZATO.

un dispositivo che sino ad un certo punto può estrinsecare forza attirante, come una calamita magnetica comune. I motori inventati dal rimpianto Galileo Ferraris riposano appunto sopra questo principio svelato appunto da lui. Già i suoi motori non hanno più quell'avvolgimento di filo elettrico che abbiamo già paragonato ad un gigantesco gomitolo, ma semplicemente presentano un nucleo di ferro, costituito spesso da un cilindro metallico. Il filo elettrico opportunamente distribuito è collocato sopra un altro cilindro che ricopre il primo e che lo trascina in vorticoso movimento quando la corrente passa. Nel caso del nuovo sistema di ferrovia elettrica i due cilindri sono come aperti e spiegati. Il cilindro esterno, che porta l'avvolgimento di filo, è rappresentato dalla strada ferrata o piuttosto viene opportunamente distribuito nel percorso di tutta la via, mentrechè il secondo cilindro di semplice metallo viene sostituito da una massa metallica collocata sotto al treno. Nel Belgio una casa costruttrice ha montato a proprie spese un breve tronco secondo questo sistema. Per quanto incoraggianti le prime esperienze, ancora non sono concludenti così da consigliare l'applicazione del metodo nel campo della pratica, tuttavia siamo autorizzati di vedere là un avvenire grande per il miglioramento della trazione elettrica.

* * *

Ancora un altro passo deve compire, o piuttosto sta compiendo, la trazione elettrica a grande velocità, e ad opera finita, coordinando opportunamente i vari progressi fra loro, sarà dato di sostituire degnamente i nostri diretti ed i nostri treni-lampo, che passeranno forse a prendere, sotto un certo punto di vista, il posto dei moderni tramways interprovinciali. Vogliamo accennare alla strada ferrata ad una sola rotaia, e quindi alle vetture con un sol paio, o più paia di ruote, ma poste sopra una sola linea come le due ruote d'una bicicletta. Un lungo treno che a guisa di biciclo sotto l'azione d'una forza elettro-magnetica di attrazione corra via sopra una sola rotaia, ecco forse la ferrovia elettrica di giorni non lontani. A Milano si è già ventilata l'idea di una ferrovia ad una sola rotaia da lanciare alla velocità di duecento cinquanta chilometri all'ora, onde congiungere la capitale lombarda con la vicina Como. Sulla strada ferrata testè descritta questi limiti di velocità sono già stati raggiunti, ma la linea non presentava curve o quasi. Ciò che limita la realizzazione di velocità elevate in ogni condizione di tracciato stradale, è la necessità, con i tipi di vie e di macchine ordinarie, di dare alle curve un raggio assai grande per non provocare il deragliamento dei treni sotto l'azione della forza centrifuga esagerata. Si è cercato di combattere questa forza dando alla strada un sollevamento esteriore analogo a quello che si incontra nelle curve delle piste dei velodromi, ma sventuratamente questo espediente non ha valore che per curve e velocità limitate. Oltre a ciò, la forza centrifuga che si sviluppa ha verso della strada una così forte ripercussione, che le rotaie sarebbero facilmente smosse se non assicurate in ben robusta muratura.

Per contro nulla di tutto questo adottando le ferrovie sospese. Le esperienze compiute con il sistema Langen e Deutz hanno dimostrato come

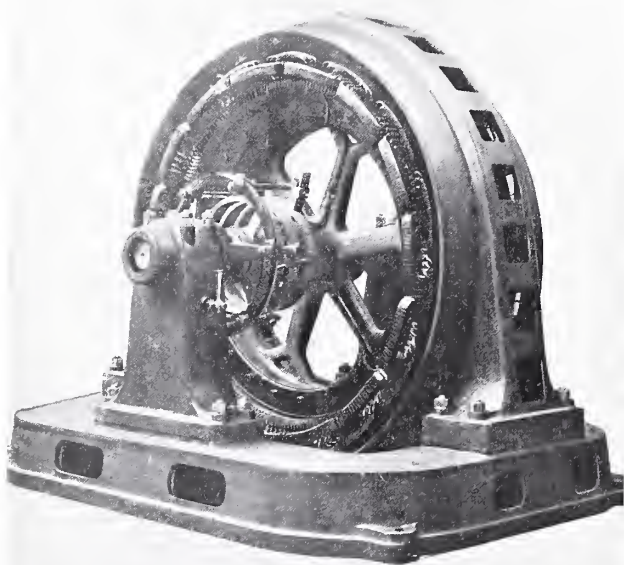
TRASFORMATORE HÉLIOS.

anche nelle curve più ristrette che sopra le comuni strade ferrate si possono incontrare, i viaggiatori non soffrono il più piccolo incomodo.

Ancora non è ben stabilito quale sistema sia destinato a dare veramente i migliori risultati nella pratica. Abbiamo già accennato ad un tentativo di imitare la bicicletta, onde ottenere nella corsa tutti i vantaggi che questa macchina offre, ed infatti parecchi tipi congeneri o sono già stati applicati, come il sistema Lartigue in Francia sulla linea che unisce Feurs con Panissière, o sono in via di studio, come la linea che dovrebbe congiungere Liverpool con Manchester progettata dall'ingegnere Behr. In piena corsa, specie sui rettilinei, le sole ruote di base servono per reggere la vettura, anzi la corsa regolare e senza scosse è dovuta a questo fatto, ma all'inizio di corsa, quando l'equilibrio non è ancora raggiunto, in vario modo si può ottenere la stabilità del treno. Una rotaia portata assai in alto, a mezzo di un basamento in forma di triangolo, una vettura che s'adatti sopra come a cavalcioni, due piccole ruote che girino ambedue in piano verticale, strisciando contro due rotaie collocate alla base, una per parte, del triangolo che serve da base alla rotaia principale, raggiungono lo scopo, pare, assai bene; tuttavia sembra già offrire garanzie maggiori questo secondo sistema. Una seconda rotaia è collocata in alto, e viene abbracciata lateralmente da due piccole ruote portate dalla vettura in senso orizzontale. In ambedue i casi le ruote e le rotaie supplementari non devono agire che in principio di corsa. In seguito la vettura, reggendosi molto facilmente in equilibrio, vola via poggiata solamente sulle ruote principali, che fanno, naturalmente, da ruote motrici.

Nella seconda categoria di sistemi la vettura è sprovvista di ruote di base, e viene direttamente sospesa ad un sistema di archi che mettono capo ad un numero vario di ruote poggianti sopra una unica rotaia portata nell'alto da solida costruzione in ferro. Così si verrebbero ad eliminare le ruote e le rotaie supplementari che abbiamo incontrate nei primi due tipi sopra descritti. D'altra parte crescono le spese per l' impianto della via ferrata. Un metodo analogo s' incontra sovente negli stabilimenti industriali, per esempio negli zuccherifici, e disimpegna perfettamente tutti i trasporti dei materiali più pesanti con un dispendio molto limitato di forza. Non è ora il caso d'entrare in maggiori dettagli, basta aver indicati questi larghi orizzonti nuovi che si vengono delineando alla trazione elettrica a grande velocità.

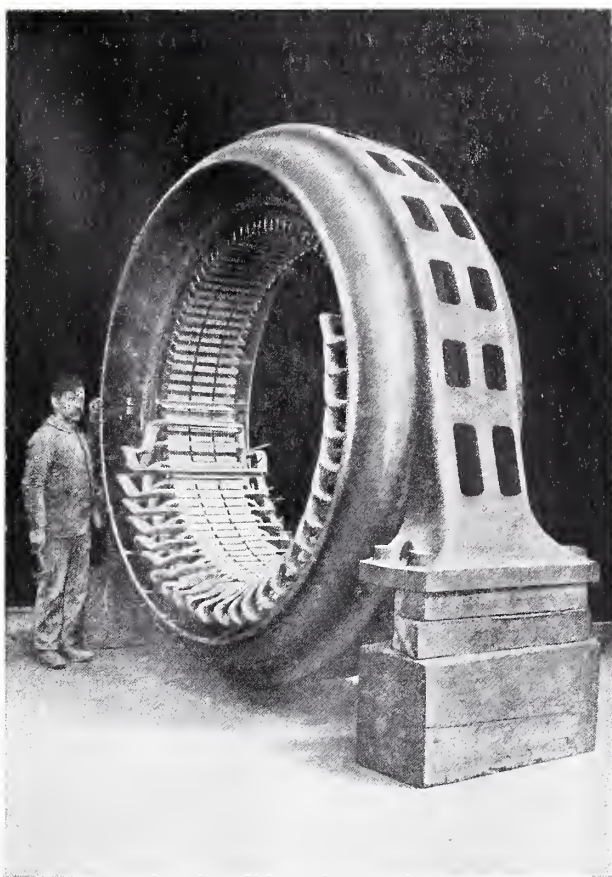
La trazione elettrica per acqua è certamente destinata al più largo avvenire. Applicata alle navi, ha purtroppo contro di sè la questione, non risolta per ora, degli accumulatori, ma ridotta a servire al traffico dei canali, si comprende, come deve bastare imitare, o pressochè, tutto quanto oggi si è fatto nella trazione dei tramways e ferrovie. Questa applicazione dell' elettricità data appena da qualche anno, ma tuttavia essa ha già attirato sopra di sè l'attenzione dei Governi, e svegliato un vivo interesse in tutto il mondo industriale. Questa questione è quindi di grande attualità. In un periodo, quale molte nazioni d'Europa stanno attraversando, in cui non pare che il traffico delle ferrovie a vapore possa più oltre intensificarsi senza il sacrificio di altri enormi capitali immobilizzati nella costruzione di altre strade ferrate, gli occhi di tutti si rivolgono naturalmente verso i fiumi ed i canali, ed è fare da facili profeti predire che in un prossimo avvenire i corsi d'acqua navigabili saranno per divenire gli ausiliari più opportuni delle strade ferrate.

Non v'ha chi non veda i grandi vantaggi che l'applicazione dell'elettricità può

MOTORE TRIFASE.

portare azionando i battelli, non fosse altro per la raddoppiata velocità che permette di raggiungere, e per il servizio notturno che riesce possibile realizzare senza accrescere le spese d'impianto. Così la portata del corso d'acqua viene ad essere aumentata, e, se il traffico lo esige, si possono installare due vie a trazione elettrica, una per sponda, ed i battelli che risalgono la corrente sono tutt'affatto indipendenti da quelli che navigano in senso inverso. Del resto, anche con una sola via in pratica vi ha sempre il modo di regolare le partenze, così che la circolazione riesca abbastanza spedita senza imporre soste eccessive nei punti d'incontro. In America in questo ultimo anno si è incominciato ad aprire all'esercizio pubblico un canale dotato di trazione elettrica, ed il risultato economico è stato superiore ad ogni aspettativa. E' il canale Miami-Erie che collega il fiume Ohio con il lago Erie a Toledo a traverso una distanza di 110 chilometri. Una locomotiva che viaggia sopra una strada ferrata normale trascina i barconi prendendo con grande vantaggio il posto dei cavalli.

ALTERNATORE TRIFASE.

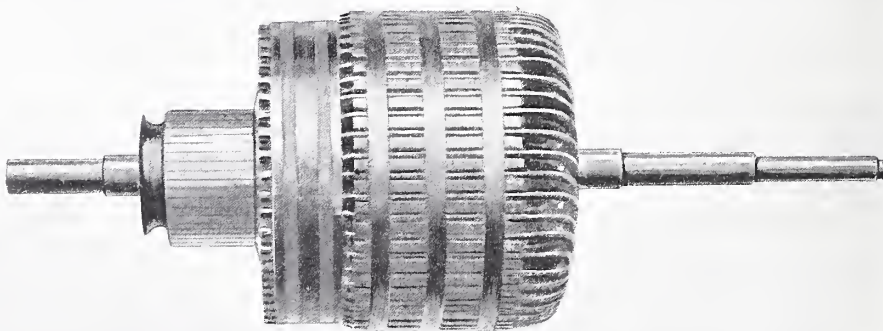
Nel Belgio, fra Bruxelles e Charleroi, importante centro industriale, lungo un canale di circa ottanta chilometri, già da parecchio tempo funziona in modo perfettissimo un metodo analogo di trazione. La ferrovia è stabilita sopra una sola sponda, ed è percorsa da pesanti locomobili, che come sempre a mezzo di corde trascinano i battelli spesso in numero di due ed anche tre per volta. Sopra alcuni punti lo stato delle sponde non ha permesso l'impianto di una ferrovia. Il rimorchio allora si compie a mezzo di battelli a loro volta mossi da un motore elettrico. La corrente arriva attraverso una conduttura che mette capo ad un comune trolley che viene trascinato sulla conduttura principale e funziona da presa di corrente. Dal punto di vista economico l'impresa ha incontrato la più completa riuscita, tanto più in quanto la compagnia che esercisce la via vende lungo tutto il percorso una rilevante quantità di energia per luce ed insieme per forza motrice.

In Francia, un certo numero di esperienze molto interessanti sono state parimenti fatte onde sostituire la trazione meccanica elettrica alla trazione animale nel rimorchio dei battelli lungo i canali navigabili interni. Bisogna citare in primo luogo l'impianto dei canali di Aire e di Deule, fra Douai e Bethune. La locomotiva impiegata è questa volta un semplice triciclo molto pesante e molto potente, che fa da rimorchiatore in maniera esemplare. La ferrovia è tracciata sopra ambedue le sponde del corso d'acqua e la circolazione ne viene largamente avvantaggiata.

In Germania, la compagnia Siemens e Halske ha compiuto a spese del Governo delle veramente rimarchevoli esperienze stabilite sopra un breve percorso, ma scelto opportunamente così da incontrarvi tutte le più serie difficoltà che la pratica può mettere innanzi. Così vi sono curve e rampe di ogni genere, e persino un piccolo porto di carico e scarico; un ponte fisso sopra cui una ferrovia passava e sotto doveva trovar posto la via per la trazione elettrica ed insieme un largo sentiero per i pedoni. Onde dimostrare che in questo genere di trazione era possibile costruire una strada meccanica ad una sola rotaia, ne venne preparata una parte dotata di una sola rotaia principale, provvista però di cremagliera. Gli esperimenti ancora in corso vanno mettendo sempre più in evidenza i grandi vantaggi ed economici e tecnici che la trazione elettrica applicata a simile genere di trasporti può arrecare.

Indipendentemente dalla grande facilità della trasmissione dell'energia a mezzo dell'elettricità, le esperienze citate hanno particolarmente messo in e-

videnza come in rapporto al peso rimorchiato il peso della macchina che serve da rimorchiatore decresce sensibilmente, ed anche è minore l'esigenza di spazio necessario sulla sponda per il disimpegno del servizio in confronto di quello reclamato nell'impiego degli animali. La necessità di stabilire una strada ferrata è molto gravosa, ma non va dimenticato come il macchinario che corre sopra rotaie subisce un minor deterioramento in ogni sua parte, mentre che la durata di una via bene costruita è molto lunga. Dal punto di vista tecnico la circolazione sopra rotaie offre una grande sicurezza, e permette una marcia rapida e del tutto sicura anche in tempo di nebbia e più che tutto nel corso della notte. Infine permette di aumentare parecchio la velocità dei veicoli a vuoto, il che riesce di grande utilità onde intensificare il traffico, ed, insieme, diminuire la spesa di mano d'opera.

Nel nostro paese, più d'ogni altro dotato di corsi d'acqua e di cascate, non si è iniziato ancora un movimento in questo senso. In generale si constata che l'Italia riesce essa pure a marciare assai rapidamente con il progresso, ma per lei l'esempio deve venire d'oltre Alpe. Se il fatto sarà per verificarsi un'altra volta ancora, incominceremo anche noi, fra breve, a mettere in discussione la trazione elettrica sui canali e corsi d'acqua navigabili o che si potrebbero rendere tali. L'esempio, come abbiamo dimostrato, è già arrivato varcando il mare e sorpassando le Alpi per triplice via.

E. GUARINI.

PARTE ROTANTE DEL MOTORE A CORRENTE CONTINUA.

MISCELLANEA.

Il palazzo Vitelleschi di Corneto Tarquinia recentemente restaurato *.

In Italia, disgraziatamente, talvolta per cattiva abitudine di dir male delle cose nostre, tal' altra per cause ragionevolmente fondate, accade troppo spesso di sentire tristi lamenti per la grande incuria nella quale sono abbandonati i nostri più insigni monumenti. Dobbiamo quindi rallegrarci di vero cuore quando si presenti un' occasione propizia per smentire queste voci dolenti, e per mostrare che anche da noi, se non molto, ogni tanto qualcosa si fa, e bene.

* Le fotografie che illustrano il presente articolo furono eseguite dall' Ufficio fotografico del Ministero della P. I.

LOGGIA DEL PALAZZO VITELLESCHI, PRIMA DEL RESTAURO.

L'opera meritoria che vogliamo qui additare ai nostri lettori è quella del restauro del Palazzo Vitelleschi in Corneto, restauro condotto con grande cura e razionalità di metodo dall' Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti di Roma e provincia.

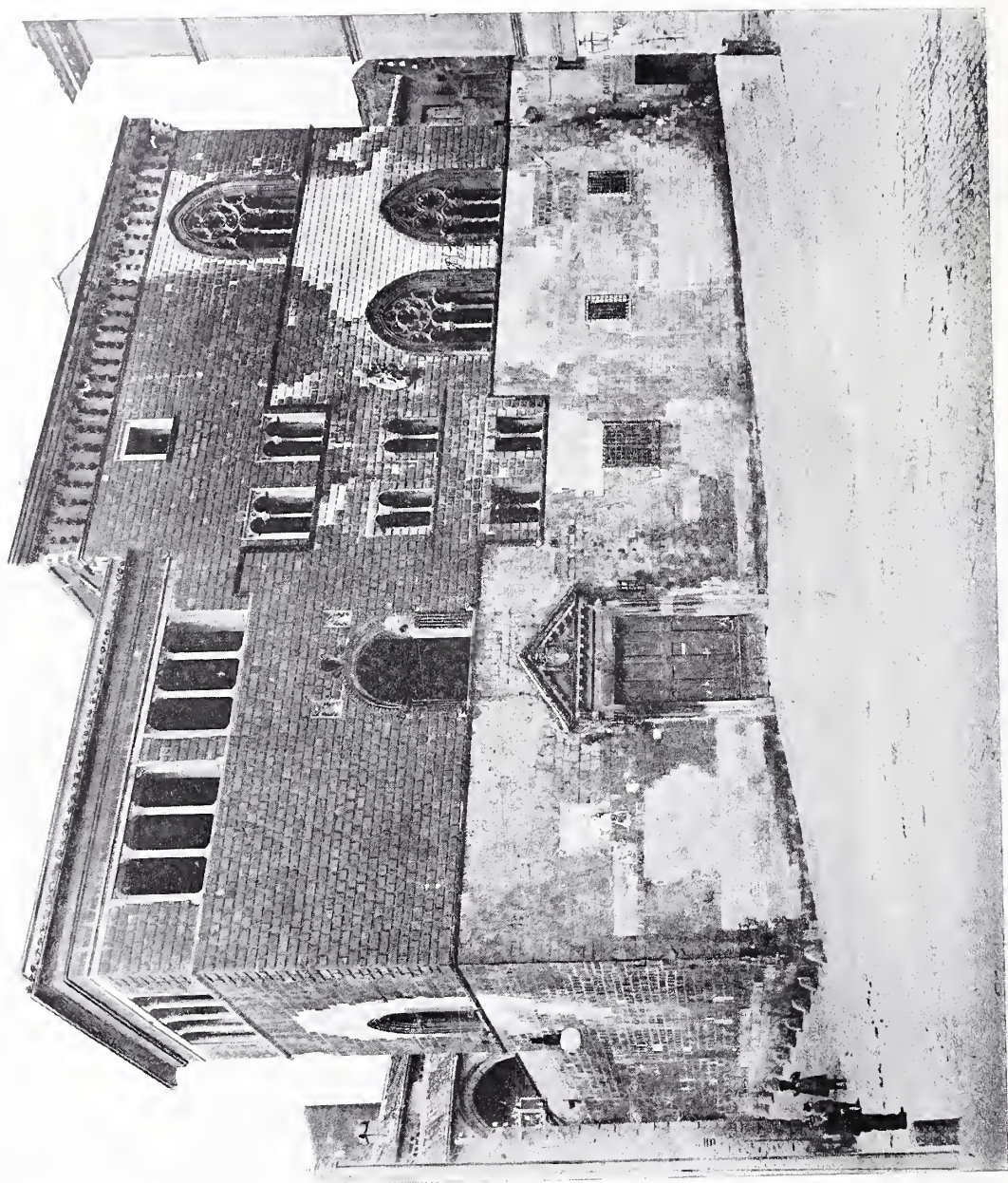
Il palazzo Vitelleschi, uno dei più belli e dei più caratteristici fra i tanti che formano il decoro artistico e civile delle nostre piccole e multiformi città, si eleva magnifico ad attestare la munificenza principesca del suo antico signore, il Cardinale Giovanni Vitelleschi, comandante generale dell'esercito pontificio sotto Eugenio IV.

Sulla bella porta d'ingresso del palazzo vedesi ancora lo stemma dell' audace e intraprendente Cardinale che seppe attirarsi in sommo grado la benevolenza del Pontefice per le doti della sua mente e per gli innumerevoli servigi resi alla Santa Sede, liberando i dominii papali dai molti tiranni che avevano preso il sopravvento sotto il pontificato di Martino V.

Eugenio IV ricompensò il Vitelleschi dei servigi resi al suo stato, investendolo della dignità di vescovo di Recanati nel 1431, di patriarca di Alessandria e di arcivescovo di Firenze nel 1435, ed infine creandolo Cardinale nel 1437.

La fortuna però non si mostrò per lungo tempo amica dell'ambizioso Cardinale, il quale, montato in superbia per il suo grado e per la sua potenza, cominciò a concepire strani disegni ed a vagheggiare progetti che non appagavano più i gusti di Eugenio.

Caduto ben presto in disgrazia, fu fatto arrestare dal Pontefice e fu rinchiuso in Castel Sant'Angelo, dove morì malamente, in parte di dispiacere, in parte, dicesi, per alcune ferite ricevute, l'11 aprile 1440, dopo soli tre anni dalla fabbricazione del suo magnifico palazzo. Il cadavere fu condotto temporaneamente in Santa Maria sopra Minerva, donde poi fu trasportato in Corneto, città nativa del Cardinale.

La potenza di Giovanni Vitelleschi, ed in parte anche i meriti di lui, furono così soffocati sotto

IL PALAZZO VITELLESCHI, DOPO IL RESTAURO.

il peso di una fine triste e disonorevole. I successori di Eugenio IV cercarono di rendere in qualche modo giustizia al disgraziato Cardinale, ed il nome di lui venne in parte riabilitato dagli elogi che gli tributarono Sisto IV, Giulio II, Leone X, Clemente VII e Paolo III.

Il nipote Bartolomeo Vitelleschi, vescovo di Corneto, in ossequio alla memoria dello sventurato zio, gli fece elevare un monumento nella Cattedrale della città, e vi fece incidere questo epitaffio:

Quando Ego pro patria, pro maiestate repressi
Pontificis furias bellorum, hostesque subegi
Ecclesiae, nostris quae floruit aucta sub armis,
Restitui res effluxas, urbesque, decusque
Invidit sors atra mihi, magis aemula virtus
Immeritam statuens non aequo munere mortem.

Muto testimone della grandezza del Cardinale resta ancora lo storico palazzo, nel quale alle squisite raffinatezze dell'arte gotica vediamo sposarsi le pure eleganze del primo rinascimento, sopra un fondo di severa e quasi rude semplicità.

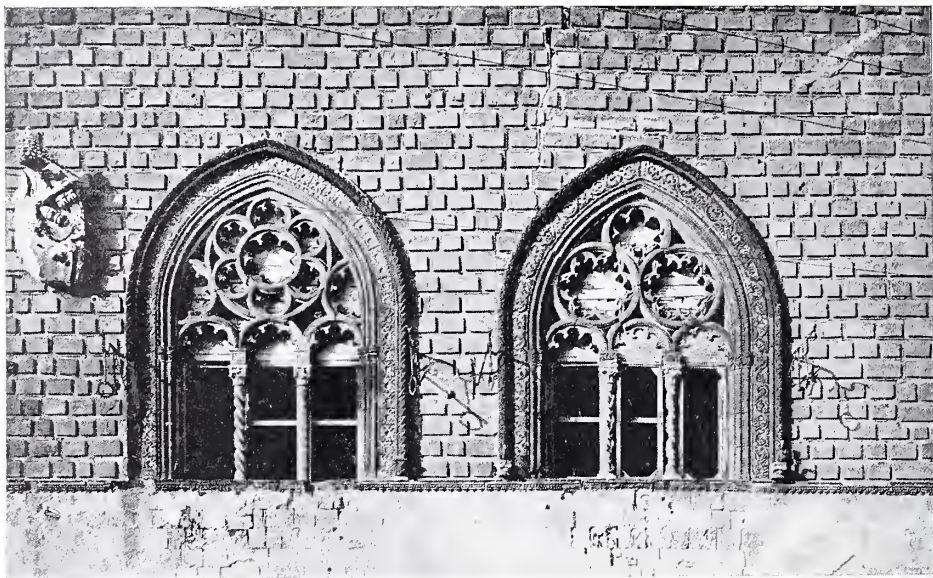
L'unione dei differenti stili, dovuta in parte a due differenti epoche di costruzione, apparisce chiaramente osservando la facciata, di cui la parte più antica, a destra, è caratterizzata dalle magnifiche trifore gotiche, ornate di finissimi intagli, con sottili colonnine tortili e rosoni polilobati, dalle piccole finestre bifore nella parte centrale dell'edificio, e dal bel cornicione a mensole che lo corona.

La parte di sinistra, invece, nel timpano triangolare della porta recante lo stemma del Cardinale nel grande arco a tutto sesto del finestrone soprastante, e nella elegantissima loggia dell' ultimo piano, presenta una maggiore classicità di linee, l'eleganza più semplice e castigata del nostro primo rinascimento. Questa mescolanza di stili, queste irregolarità di costruzione nella disposizione generale delle singole parti costituiscono un insieme vario ed armonico nello stesso tempo, e conferiscono uno strano carattere di eleganza e di forza, di raffinatezza e di rudezza all'edificio, che, nel suo aspetto strano di castello ingentilito, sembra quasi riflettere l'anima del suo fiero e nobile costruttore.

Per le vicende subite nei successivi passaggi di

PARTE SUPERIORE DEL PALAZZO VITELLESCHI, DOPO IL RESTAURO.

proprietà, e per l'abbandono in cui era stato lasciato in questi ultimi anni, lo storico palazzo era andato soggetto a dei gravissimi danni che ne avevano compromesso seriamente la stabilità, e facevano prevedere prossima una completa rovina.

Passato dai Vitelleschi in proprietà degli Orsini, quindi dei conti Fani ed infine dei Soderini, fu venduto da questi ultimi al Municipio per uua somma di poco superiore alle dieci mila lire. Il Governo, che offrì il suo contributo per la spesa, convenne col Municipio stesso di eseguire i restauri dovuto formarsi il quadro delle successive operazioni da eseguire, per avere la garanzia assoluta che tutto proceda senza compromettere ulteriormente la stabilità del monumento. I lavori che richiederanno grande avvedutezza e diligenza saranno quelli di armatura del portico, nel cortile, e dei loggiati superiori, affinchè sia possibile il cambiamento di due colonne, una al piano terreno, l'altra al piano nobile, l'irrobustimeuto dell'angolo verso la scala ed il restauro in breccia di quasi tutti gli archivolti e dei muri strapiombati soprastanti.

TRIFORE DEL PRIMO PIANO DEL PALAZZO VITELLESCHI, PRIMA DEL RESTAURO.

del palazzo entro un certo numero di anni, collo scopo di dar posto nei grandi ambienti di esso al Museo Municipale, che è raccolto presentemente in locali poco adatti e insufficienti. Questi restauri, adesso fortunatamente eseguiti in gran parte, hanno ridonato al palazzo il suo aspetto primitivo, ed hanno reso a Corneto uno dei suoi più belli ornamenti.

Non pochi e di non lieve importanza erano i problemi che si presentavano dinanzi al restauratore, per lo stato miserissimo delle singole parti, nonchè per la disgregazione totale dell' edificio. L'architetto De Angelis, direttore dell' Ufficio Regionale, così scriveva a questo proprosito nella sua relazione del 1903: « Provvedere e riparare tanti guasti non sarà impresa nè breve nè facile; e l' Ufficio, nello studiare il progetto relativo, ha

« Lunga e difficile sarà pure la riparazione delle grandi trifore, le quali dovranno essere scomposte con grandissima cura, e quando siano stati sostituiti gli attuali architravi in legno, con altri in pietra o metallici, ricomposte diligentemente, aggiungendo, là dove occorrono, nuovi pezzi uniti ai vecchi con opportuni incastri e con spranghe di rame o di bronzo.

« Per la loggia quadrata è stata preveduta la demolizione della copertura in laterizi, da sostituire con altra più leggiera in lastre di piombo; l'armatura in legname sarà sgravata totalmente dal peso sovra incombente, aggiungendo sopra di essa dei sostegni leggerissimi in ferro riferiti alle mura di perimetro, i quali permetteranno di conservarla intatta al suo posto, e di evitare i gravi danni

TRIFORA DEL PRIMO PIANO DEL PALAZZO VITELLESCHI DOPO IL RESTAURO.

TRIFORA DEL SECONDO PIANO DEL PALAZZO VITELLESCHI DOPO IL RESTAURO.

che potrebbero derivare da una scomposizione parziale o totale di essa, mentre si potrà proteggere, per quanto sarà possibile, con stuccature o con iniezioni e spalmature di liquidi adatti, dalle ulteriori offese cui potrebbe andar soggetta » [1].

Adesso che le difficoltà sono state in gran parte sormontate, siamo lieti di poter fare apprezzare pubblicamente la buona riuscita del lavoro per mezzo delle riproduzioni che diamo delle singole

TRIFORA DEL PRIMO PIANO DEL PALAZZO VITELLESCHI DOPO IL RESTAURO.

parti dell'edificio, prima e dopo i restauri.

Tolte dalla facciata le botteghe, che ne deturpavano la parte inferiore ed indebolivano la salda compagine del basamento, rinforzati gli archi delle finestre pericolanti, restituite alla loro integrità originale le belle trifore, riaperta al sole la spaziosa loggia del piano superiore, il palazzo ha riacquistato all'esterno il suo fiero ed elegante aspetto primitivo.

La rovina dell'edificio era ancora più visibile entrando nel bel cortile, circondato da svelti porticati su tre lati, e limitato, nel

[1] V. A. AVENA, *La Loggia papale di Viterbo e il Pal. Vitelleschi in Corneto Tarquinia.* (*Riv. d' Italia*, febbraio 1905).

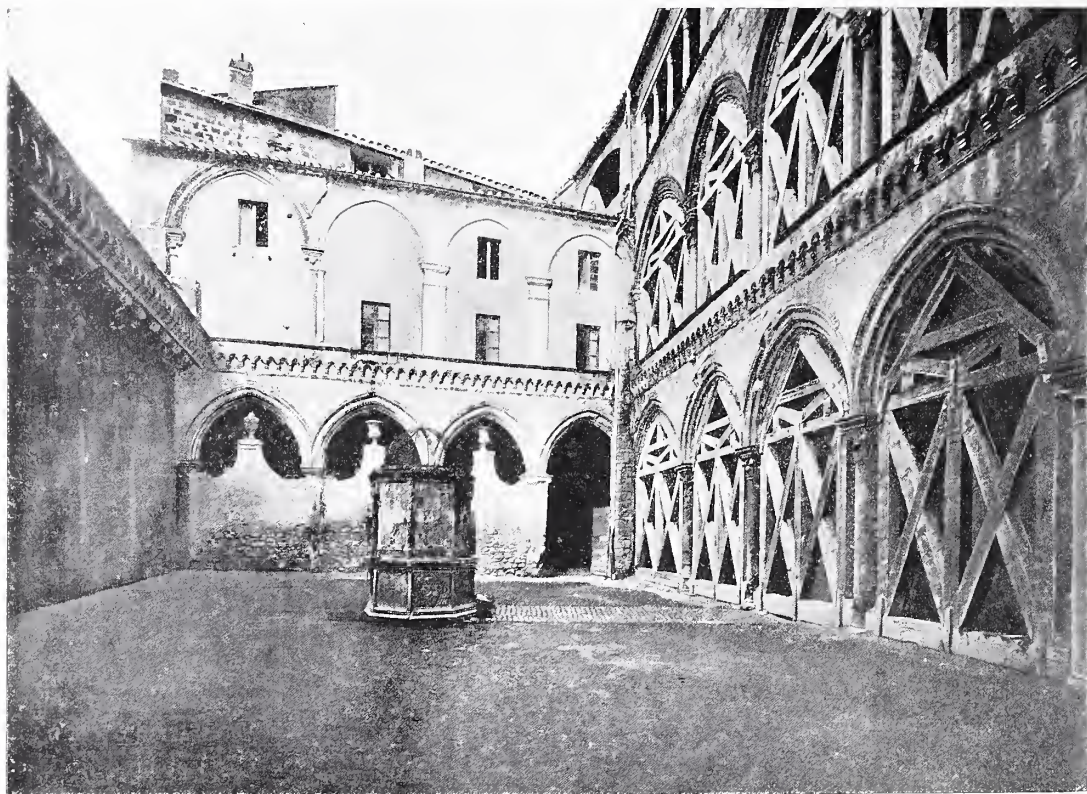
quarto, da un alto muro che termina con un ballatoio all'altezza del primo piano.

Logorate le basi ed i capitelli, rotte in parte le colonne, sconnesse le arcate, tanto al terreno che al primo piano, si era dovuto provvedere con forti sistemi di travature e puntelli a sorreggere gli archi pericolanti, per impedire un crollo fatale.

Il lavoro di restauro di tutte queste parti si è presentato tanto più difficile data la cattiva qualità dell'originario materiale di costruzione, e date alcune stranezze ed irregolarità di metodi architettonici.

Conservando tutto ciò che poteva restare ancora in opera, si sono sostituite le parti pericolanti con materiale nuovo, e si è cercato di imitare con scrupolosa cura le forme originarie.

Liberati dalle ingombranti armature di sostegno, i due svelti ordini di portici del cortile riappariscono essi pure in tutta la loro eleganza, al pari della loggetta che costituisce l'ultimo piano di un lato dell'edificio, vero gioiello architettonico per la deliziosa semplicità delle sue linee, per le sue colonnine esili sormontate da capitelli finamente intagliati a foglie di loto.

Anche l'interno del palazzo va riprendendo poco a poco il suo aspetto primitivo. Si accede ai piani superiori mediante un grande scalone a rampe che, secondo la tradizione, vuolsi costruito espressamente dall'ardito Cardinale, per poter salire a cavallo comodamente sino al primo piano.

PALAZZO VITELLESCHI — CORTILE INTERNO, PRIMA DEL RESTAURO.

Nel grande salone del primo piano, durante i lavori di restauro, è venuto alla luce un bellissimo arcone sorreggente il soffitto primitivo, nascosto in seguito per la costruzione delle vôlte a crociera.

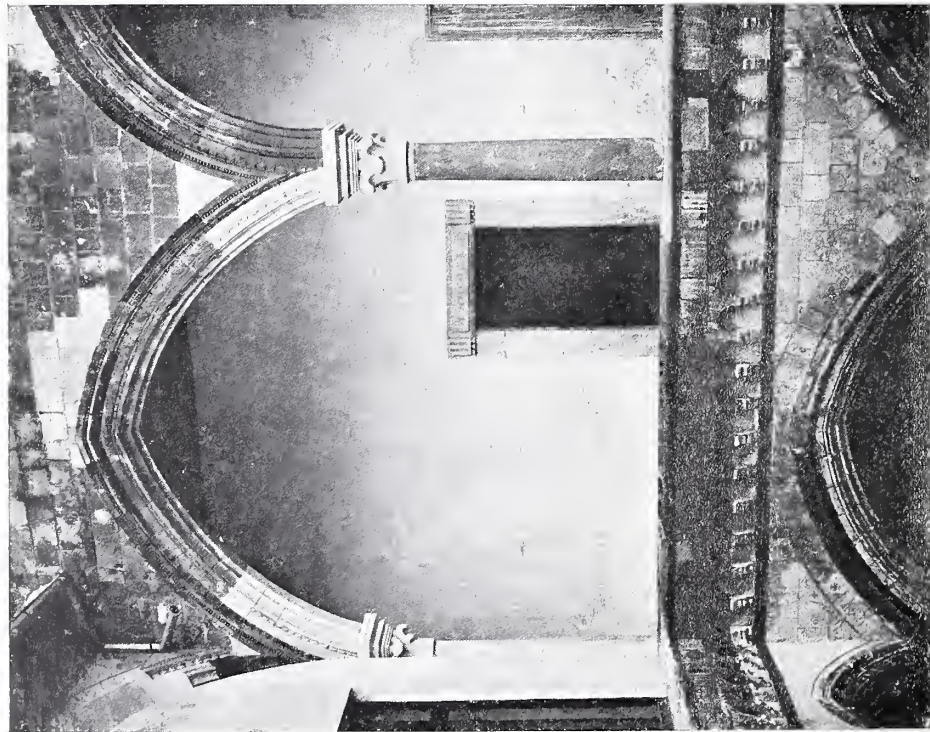
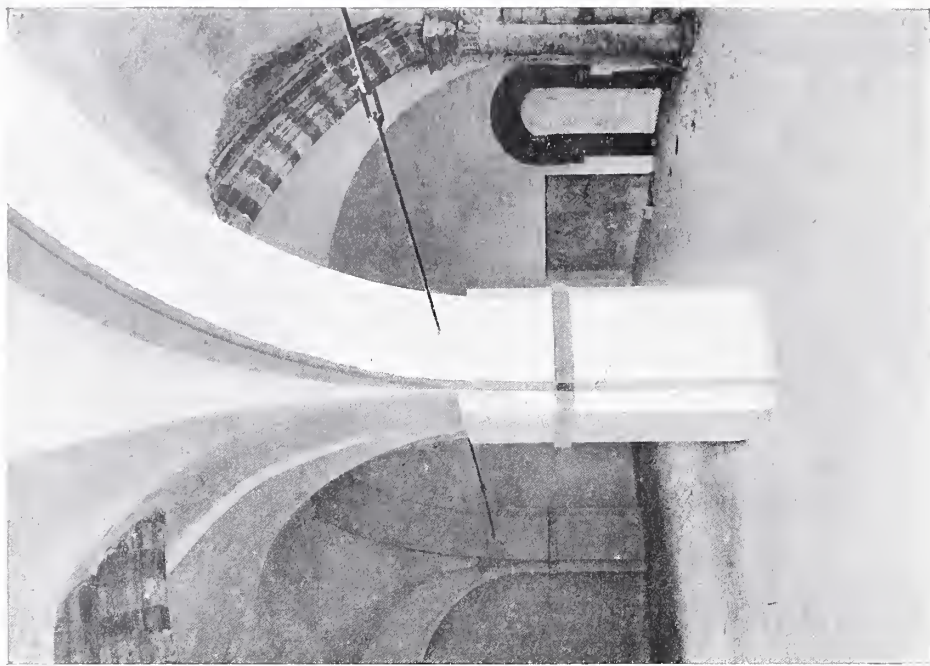
Col proseguire dei lavori anche questo arcone dovrà tornare completamente in luce, e la sala potrà riacquistare così la sua ampiezza solenne. Occorre che l'opera così felicemente iniziata sia portata a

compimento tanto per questa come per altre parti non meno importanti del monumentale edificio.

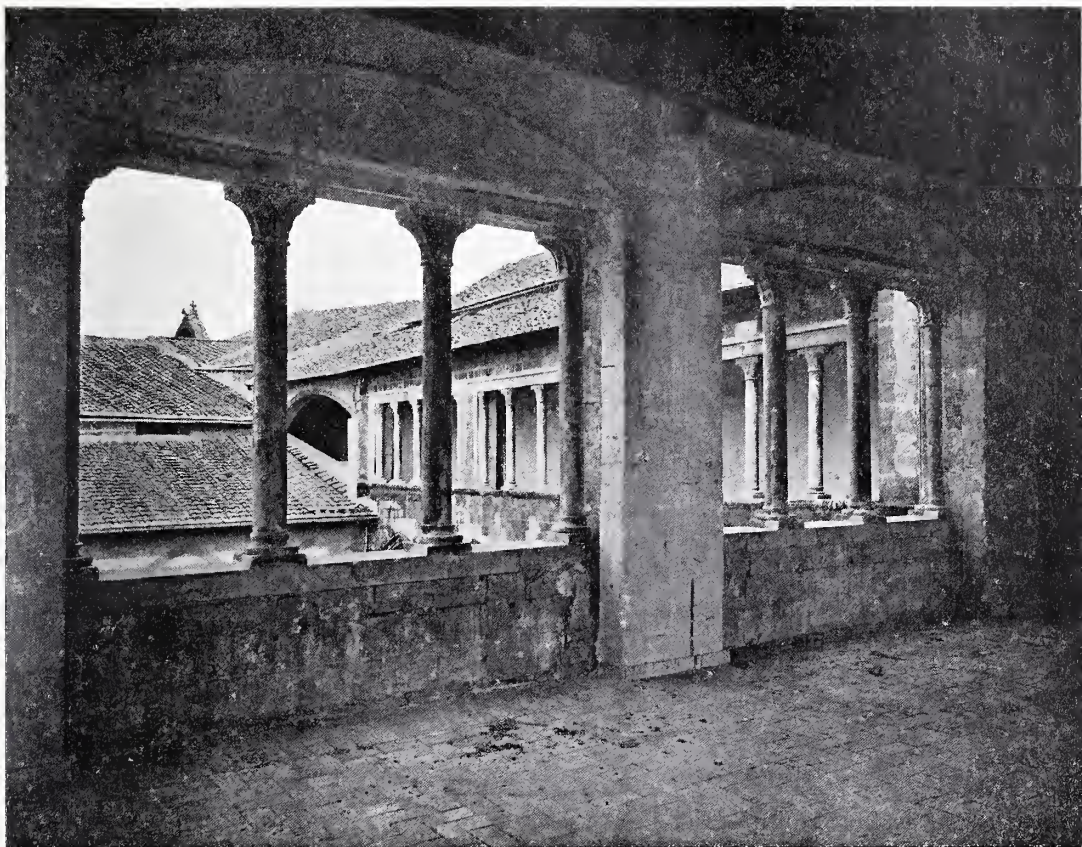
All'architetto De Angelis, all' ing. Goffredo Badiali ed allo zelante assistente Camillo Ciavarri che

PALAZZO VITELLESCHI — CORTILE INTERNO, DOPO IL RESTAURO.

sorvegliò l'esecuzione dei lavori con cura vigile ed assidua, vadano l'elogio e la gratitudine di quanti professano sinceramente il culto della storia e delle arti belle. La nostra riconoscenza deve estendersi altresì agli operai tutti che contribuirono all' opera meritoria, e che dinanzi alle crescenti difficoltà sentirono sempre più stimolate la loro intelligenza e la loro fede.

Quando un monumento di questo genere viene reso dopo tanti anni all'ammirazione del pubblico, noi dobbiamo rallegrarci doppiamente : e per l'opera che ci viene restituita nella sua integrità, e per il frutto che tali lavori portano sempre nell'intelligenza di chi vi partecipa.

PALAZZO VITELLESCHI — UN'ARCATA DEL CORTILE AL PRIMO PIANO, DOPO IL RESTAURO.

PALAZZO VITELLESCHI — IL GRANDE SALONE DEL PRIMO PIANO.

Così l'opera di conservazione del nostro patrimonio artistico adempie pienamente al suo doppio ufficio di risuscitare un glorioso passato e di indirizzare proficuamente, con larghezza e libertà di intenti, gli ammaestramenti di questo passato alla rigenerazione della nostra arte nazionale.

PIETRO D'ACHIARDI.

PALAZZO VITELLESCHI — LA LOGGETTA DELL'ULTIMO PIANO, DOPO IL RESTAURO.

GIOACHINO TOMA.

A storia dell'arte italiana, durante il secolo XIX, è tutta da fare o meglio ancora da rifare. Ogni anno qualche nuova esposizione ci fa conoscere un artista che era poco noto o poco apprezzato e toglie la facile gloriola, acquistata con mezzi meno confessabili, ad artisti notissimi e famosissimi che avevano ottenuto un primato molte volte inesplicabile. Dopo il Fontanesi, dopo Vincenzo Cabianca, dopo Nino Costa, dopo Cristiano Banti, è venuta la volta di Gioachino Toma, che la memore amicizia di Giovanni Tesorone e le cure sapienti di Primo Levi hanno fatto rivivere in un' apposita sala all' Esposizione romana. E la giustizia resa un po' tardi a questo grandissimo artista, è tanto più meritoria in quanto che egli visse costantemente nell'ombra vicino a individui, certo meno degni di lui, che pure usurparono i primi posti nell'arte. Ma il tempo non lascia niente nell'ombra, e questa piccola mostra di un pittore scomparso, se per molti è stata una rivelazione, per moltissimi sarà un conforto.

Certo, è doloroso che un artista debba appellarsi a questo sicuro tribunale del tempo per raccomandare la sua gloria, tanto più che questo tribunale non si affretta nè si preoccupa di coloro che sono vivi e di coloro che sono morti. Ma è un conforto, per tutti quelli che hanno un sogno luminoso d'arte da far trionfare, il pensiero che tutte le piccole cose passano e scompariscono, mentre quello che è veramente grande e veramente eletto finisce col trionfare su tutte le tristi battaglie degli uomini.

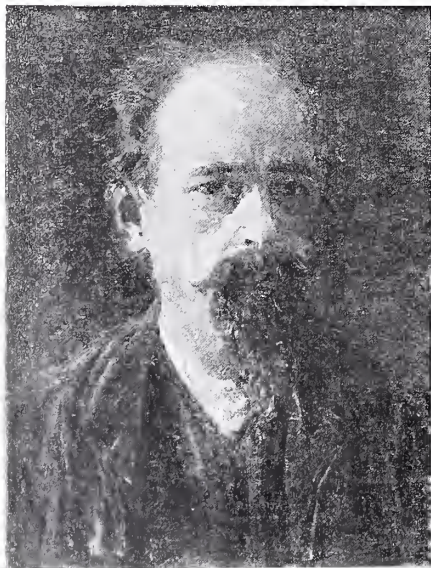
Gioachino Toma ha finalmente il posto che si merita e che la sua onestà e la sua dignità non gli consentirono in vita. Gli artisti giovani possono visitare la sua mostra e imparare molto da lui così nella vita che nell'arte. E perchè è raro poter unire indissolubilmente l' una cosa all' altra, il risultato della sua esposizione retrospettiva sarà tanto più utile in quanto che ci avrà permesso di conoscere un nobilissimo carattere e di ammirare un grandissimo pittore.

* * *

La vita di Gioachino Toma fu — come quella di tutti gli artisti della sua epoca — piena di contrasti e di battaglie. Nato a Galatina, nel Leccese, l'anno 1838, orfano fin dai primi anni, crebbe nell'abbandono e nella povertà. La prima parte della sua triste fanciullezza fu trascorsa in un ospizio di poveri e forse quelle impressioni lontane rimasero impresse con incancellabile lucidezza quando più tardi potè dare con l'arte una forma viva ai sogni del suo spirito e alle sensazioni della sua anima dolente. Del resto non rimase a lungo in quell'ospizio: un giorno in un impeto d'ira, dopo aver percosso un compagno invidioso, fuggiva di là per tornare al suo paese sperando di trovarvi un rifugio. Ma così non fu: maltrattato e scacciato dai suoi, pensò che la sua vita era oramai fuori di quel breve cerchio e col coraggio dell'adolescenza spensierata si attaccò dietro una diligenza che partiva per Napoli, giurando di non ritornare mai più nel paese dove era nato.

GIOACHINO TOMA.

Egli stesso racconta in quelle sue *Memorie di un orfano* così semplici e così sincere, le peripezie di quel viaggio fortunoso. Privo di denaro, dovette contentarsi di mangiare un po' di pane durante tutto il percorso e, privo di amici, dovette impiegarsi come servo da un vecchio pittore di nature morte. Il breve soggiorno fatto presso questo primo padrone determinò in lui quella tendenza alle arti del disegno che già aveva manifestato vivissima nell'ospizio di Giovinazzo. Breve soggiorno, ho detto, perchè dopo poco passò al servizio di un decoratore che aiutò a inverniciare i caroselli eretti per conto del Re nel parco della Favorita. Fu allora che, nelle ore d'ozio, si mise a disegnare per conto suo e ad empire intieri *albums* di schizzi dal vero e sopra tutto di architetture, cercando di rimediare alla scarsezza della paga col dipingere trasparenti, per i quali veniva a guadagnare fin 10 carlini al giorno.

Fu in quel periodo, relativamente di pace per lui, che ebbe occasione di prendere una parte attiva e diretta nei moti politici che precedettero la rivoluzione del 1860. Non insisterò mai a bastanza su questa bella pagina della sua vita, della quale si tenne scarsissimo conto più tardi, quando artisti meno profondi di lui e caratteri meno nobili raggiunsero gli altissimi onori che egli non raggiunse. Una sera, in un piccolo caffè napoletano dove egli si era recato in cerca di lavoro, fu arrestato dalla polizia borbonica. Il luogo era sospetto, coloro che vi si riunivano passavano per essere fra i più ardenti seguaci delle nuove idee; Gioachino Toma, preso con tutti gli altri, dovette dividere con loro l'onore della prigionia. Ma fu un arresto benefico per la sua anima d'italiano. Da quel giorno egli seppe la via che bisognava tenere: congiurato, cospiratore, rivoluzionario, propagandista, inviso alla

polizia, perseguitato dal governo, tormentato dagli sbirri, egli condusse una vita di persecuzioni e di lotte, di miseria e di sofferenze, finchè, giunta a Napoli la notizia dello sbarco a Marsala, egli potè rompere ogni indugio e arruolarsi liberamente nell'esercito garibaldino.

La sua vita militare la cominciò da organizzatore: in Terra di Lavoro egli preparò la rivolta, istituì il comitato rivoluzionario e, sicuro di quello che aveva fatto e dei frutti che ne avrebbe raccolto, raggiunse il grosso dell'esercito col grado di sottotenente e combattè a Santa Maria di Capua Vetere prima, a Caserta poi, finchè, essendo scoppiata la reazione nel Molise, non fu mandato col colonnello Nullo — il bel garibaldino audace che morì così tragicamente e così inutilmente in Polonia — per ricondurre l'ordine in quelle terre devastate dal primo apparire del brigantaggio.

Il Toma stesso, con quella semplicità che è propria della sua arte e che fu la caratteristica della sua vita, ci racconta nel volume già citato la storia di questa impresa:

« Il 17 ottobre, a mezzogiorno, appena arrivati a « Pettoranello d'Isernia, venimmo attaccati dal ne« mico rinforzato dalle masse reazionarie che si erano « imboscate dietro quelle montagne, e presi così « di sorpresa, per inavvedutezza di chi comandava, « fummo in un batter d'occhio accerchiati e messi « in disordine, mentre il colonnello Nullo, accor« tosi della triste posizione, batteva ritirata solo « con poche guide lasciando noi senza comando,

G. TOMA — IL ROMANZO DEL CHIOSTRO.

« disordinatamente sino a notte avanzata. Io, sin « dal principio del fuoco, mi trovai con un gruppo « di soldati a tenere una posizione difficilissima, « sopra Pettoranello, che mantenni sino all'ultima « ora. Ma poi, avvedutomi che non s'aveva più « munizioni, comandai la ritirata e allora, chi di « qua chi di là, tutti i miei soldati si sbandarono. « Solo cinque soldati mi rimasero al fianco e ca« larono insieme con me battendo ordinatamente « ritirata. Ma il nemico che aveva circondato dalla « base quella posizione ci fece a mezza via una « fitta scarica e, ad essa, quattro dei miei soldati « mi lasciarono ».

G. TOMA — MADRE NUTRICE.

Nè qui finirono le sue avventure, perchè, abbandonato per morto dai suoi soldati in fondo ad un burrone, errò per lunghi giorni a traverso la campagna lacero e ferito; fu fatto prigioniero dalle bande reazionarie, gettato in prigione sotto una costante minaccia di morte, finchè le truppe dei Cialdini non lo vennero a liberare e non lo ricondussero a Napoli trionfalmente.

Con questo episodio ha termine la vita eroica di Gioachino Toma.

A Napoli egli ritornò alla sua arte e visse modestamente, senza chiedere nulla a nessuno, lavorando per sè e per il suo ideale, contentandosi d'insegnare il disegno nell'Istituto di Belle Arti, nella Scuola operaia, nell'Ospizio femminile di San Vincenzo Ferreri. La sua esistenza, se pure scorse tranquillamente, non fu lieta e il riflesso di quelle sue tristezze familiari, in cui il suo cuore di padre doveva sanguinare così atrocemente, apparisce qua e là nella sua pittura e ci rivela tutta la profonda tristezza da cui era oppresso il suo spirito. E nè meno egli ebbe la consolazione dei grandi trionfi popolari, già che in un'epoca in cui tutte le ciarlatanerie dell'arte e della politica, e tutti i funambulismi della dignità e del carattere, gioivano di facili applausi, la sua pittura così sincera e così semplice e la sua vita così retta e così onesta, non potevano condurlo a grandi cose. Quando si pensa a quali altezze sono giunti alcuni suoi contemporanei che gli furono inferiori come artisti e come uomini, e che ottennero ciò che ottennero solamente per essersi mantenuti con molta abilità in bilico fra i Borboni e i Savoia e fra l'accademia e il verismo, vien fatto di provare una amarezza profonda d'innanzi alla sdegnosa oscurità di Gioachino Toma. Amarezza profonda che però si trasforma a poco a poco in una particolare soddisfazione, al pensiero che la vera arte, l'arte che è bella perchè è eterna, finisce sempre col prendere il sopravvento. Certo è doloroso, per l'uomo, il pensiero che egli non potè gioire del suo trionfo. Ma siccome un artista ha sempre messo un poco della sua anima nell'opera sua, si può illudere che egli partecipi di quella gloria che è tanto più grande in quanto è dovuta soltanto alla inesorabile giustizia del tempo.

G. TOMA — LA RUOTA DELL'ANNUNZIATA.

* * *

Gioachino Toma fu adunque uno di quegli spiriti privilegiati che seppero chiudere dentro di loro un intiero mondo ed ebbero la potenza di renderlo così come lo avevano veduto i suoi occhi corporei. Mondo ristretto, forse, ma intieramente loro, mondo che pure non proponendosi di sbalordire con la singolarità dei pensieri profondi riesce a commuoverci e a farci pensare più di tutta quanta la pittura simbolica che i nostri giovani artisti traducono con sì grande disinvoltura dalle pagine della *Jugend.*

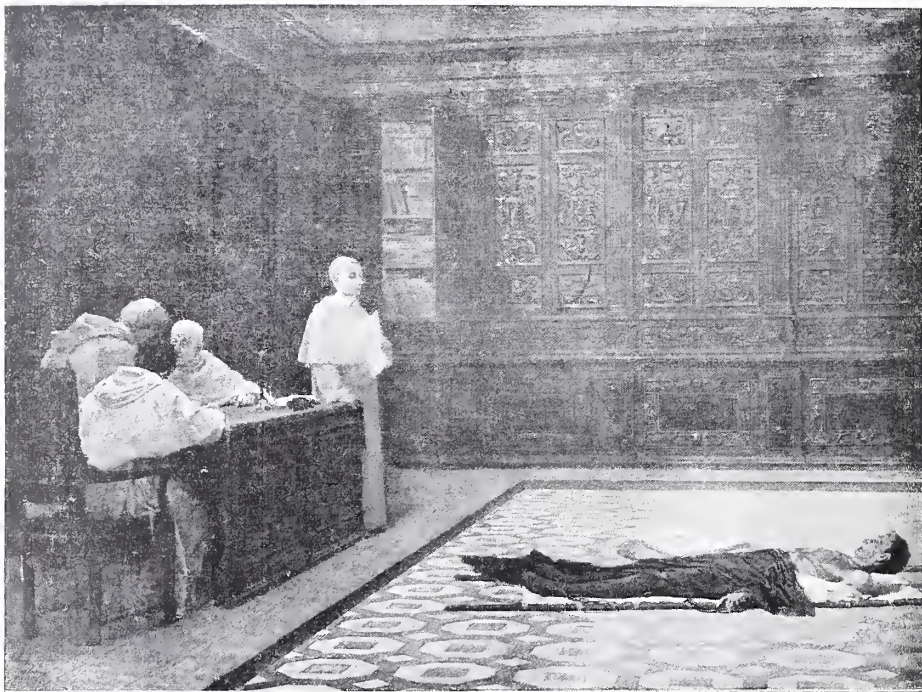
Io vorrei che questi giovani studiassero con amore i quadri di Gioachino Toma e li studiassero con amore e sincerità. A molti anni di distanza quella sua pittura è ancora viva come lo sarà fra molti anni ancora.

Senza ciarlataneria, senza oltracotanza, senza esagerazioni, egli ha veduto la vita che si agitava intorno a lui, la vita umile e dolorosa dei conventi, degli ospedali, la vita semplice e modesta degli ambienti familiari e delle stanze dove si trascorrono i giorni nelle speranze e nelle illusioni, nelle angoscie e nelle gioie. E perchè era un grande artista e uno spirito sincero, ha saputo riprodurre le cose che lo circondavano con una così intensa espressione di verità, che sono riuscite nobilissime opere d'arte.

E forse questa sua semplicità e questa sua sincerità le dovette alla vita stessa che la sorte gli aveva imposto. Nato povero, aveva dovuto superare molti ostacoli per conquistarsi un piccolo posto nella vita: ma in quegli ostacoli stessi aveva trovato la sua forza.

Un suo scolaro divoto mi raccontava poco fa che Gioachino Toma non aveva studio. Egli dipingeva i suoi quadri in una stanza dell'appartamento che abitava o in una corsia degli istituti dove insegnava il disegno. Da questo suo metodo derivarono senza dubbio quel sentimento profondo di verità e quella visione dell'ambiente che formano una delle più caratteristiche qualità della sua arte. Ogni più piccolo particolare dell'addobbo e del mobilio di una stanza acquista per lui, nell'opera sua, un significato profondo di cui non si può

più fare a meno. Il piccolo mazzo di fiori — di quei fiori comuni dei piccoli orti monastici, che hanno l'anima insignificante e senza espressione delle suore da cui furono coltivati — il piccolo mazzo di fiori messo in fresco dentro un vasetto di porcellana nel parlatoio di un convento; la stanza di un monastero così pulita nel suo sudiciume secolare e dove è un odore costante di polfrire all'artista i mezzi di esercitare la sua virtuosità di colorista e la sua bizzarria di tappezziere.

Ma una stessa profonda espressione di vita anima quei suoi personaggi. Senza nessuna declamazione retorica egli arriva ad un senso drammatico quale raramente sanno darci gli altri artisti suoi contemporanei che ebbero gloria maggiore della sua. Esaminate, per esempio, il quadro della San Felice in

G. TOMA — AL TEMPO DELL'INQUISIZIONE.

vere, di chiuso, di incenso svanito e di biancheria non rinnovata; il tavolato logoro e consunto di un pancaccio di prigione; i piccoli letti bianchi e disfatti in una corsìa di ospedale; i mobili sontuosi e pesanti in un salottino borghese di quarant' anni fa, quei mobili di mogano e di *reps* con le spallierine ricoperte da un merletto casalingo e pulito; hanno nella sua opera un significato che non può sfuggire a nessuno. Anima occulta delle cose, che ci completano tutta una visione e che servono a rappresentare il mondo nel quale vivono i suoi personaggi, così come fu in realtà e non già per of-

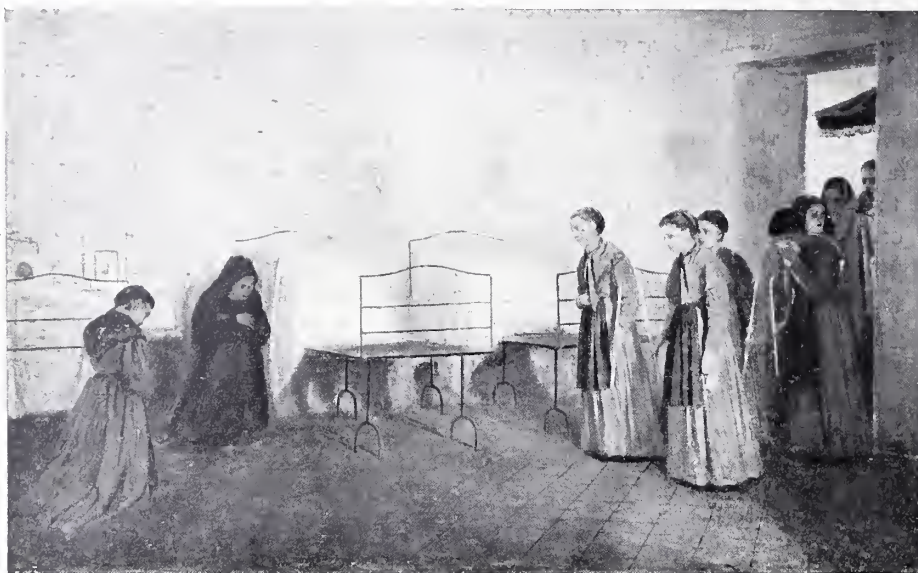
carcere. In una stanza scialba di prigione, una donna incinta, vestita modestamente, sta cucendo il corredo per il nascituro. La stanza è chiara e bianca, la cucitrice è calma e tranquilla. Ma la scena apparisce terribile in quella miserabile verità, più di quello che non sarebbe apparsa sotto il pennello di un pittore romantico e declamatore, il quale ci avesse introdotto in una fantastica prigione, piena di tenebre e di orrori, e ci avesse mostrato la San Felice, piangente, disperata, ancora vestita dei suoi abiti patrizii più sontuosi. Così la comunione dell'educanda, dove i due personaggi del dramma —

l'agonizzante e il sacerdote — sono quasi nascosti e dove tutta la profonda tristezza della scena è resa da quell'ambiente così vero, da quella stanza nuda e triste, dove i ceri ardono nella luce del giorno, e dove da una invisibile finestra sembra debba entrare il pomeriggio grave d'estate, con tutti i clamori e tutto il ronzìo della vita napoletana.

Vi è un quadretto in questa raccolta che potrebbe essere messo accanto ai più bei quadri di Anders Zorn e che dovrebbe essere acquistato dal Ministero per quella Galleria d'Arte Moderna dove sarebbe fra le cose più belle. S' intitola : *Il romanzo del chiostro* e rappresenta due monache bianche, intente a leggere un libro in una stanza tutta bianca e la finestra è aperta e oltre la grata si veggono le mura di altri edifici claustrali su cui si apre un lieve lembo di cielo azzurro. Ma chi può dire l'armonia deliziosa di tutti quei bianchi? E il sentimento profondo di quella stanza monacale? E quell'arduo problema tecnico superato così semplicemente in un'epoca in cui l'arte era tutta declamazione e violenza?

Nessuno più del Toma ebbe, del resto, orrore di questa declamazione e di questa violenza. Nel suo quadro sull' *Inquisizione* — che rimonta, è bene notarlo, al 1861 — egli ha ottenuto tutto l'effetto da quel gruppo di domenicani che decide la sorte dell'uomo disteso ai loro piedi, in una grande stanza solenne, sotto una luce pallida che scende dall'alto. E non vi è un gesto, non un grido, non una ostentazione di sangue e di membra mutile in quel terribile quadro.

G. TOMA — LUIGIA SAN FELICE IN CARCERE.

Così nella *Ruota dell'Annunziata* — che ha pregi di colore e di fattura veramente singolari — la profonda tristezza di quel lembo di vita umana deriva dal torpore grave che ha finalmente vinto le due guardiane, mentre un neonato grida sul letto che dovrà accoglierne pur tanti, e la spia della ruota scintilla nell'ombra con la fissità di uno sguardo spento.

G. TOMA — IL VIATICO.

Certo, in un altro periodo, e soggiungiamo pure in un altro paese, Gioachino Toma avrebbe avuto la gloria di rappresentare tutta una scuola. Ma egli fu troppo nobile per lamentarsi e fu troppo onesto per chiedere e fu troppo fiero del suo dolore per farsene un titolo di merito. Questo suo dolore egli si contenta di chiudere nelle opere d'arte senza un rimprovero, quasi un'offerta alla divinità per la quale aveva combattuto tutta la vita. Basta guardare il ritratto del suo bambino morente e quegli occhi di sofferenza e di angoscia, e quella bocca sconvolta nella fatica del respiro, e quella fronte madida sotto i capelli biondicci, per capire lo strazio di un'anima d' innanzi a quello spettacolo di dolore, per intendere tutta la tremenda verità umana che egli chiudeva nelle sue tele.

Per questo la gloria postuma che il pubblico ha tributato a Gioachino Toma è una riparazione ed è al tempo stesso una grande giustizia. Coloro che lo conobbero e che lo amarono si dovranno rallegrare di questo trionfo tardivo e dovranno pensare che egli ne partecipa direttamente, già che un artista vive nell'opera sua e non è mai intieramente morto finchè qnesta sua opera fa pensare e fa gioire chi la guarda. E siccome egli fu un grande maestro, noi tutti che ammiriamo queste sue tele così semplici e così profonde, dobbiamo augurarci che abbiano ancora tanta forza da persuadere i giovani che la sincerità e la verità sono ancora le due guide più sicure per raggiungere le più alte cime ideali dell'arte.

DIEGO ANGELI.

Odol
Jl miglior
dentifricio
del mondo

ol. XXII N. 129

EMPORIVM

Settembre 1905

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE - LETTERATURA SCIENZE E VARIETÀ

Direzione ed Amministrazione
Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo

Fascicolo L. 1. Estero L. 1.30.

ALBERTO
GRUBICY
GALLERIA
D'ARTE
MODERNA
MILANO
PIAZZA CASTELLO
2 - LARGO CAIROLI 2
G. SEGANTINI
MINOZZI
E MAGGI

MARCHE DI FABBRICA
ART. KRUPP BERNDORF
BERNDORF REIN-NICKEL
BERNDORF ALPACCA
FABBRICA MERCI DI METALLO DI BERNDORF
Arthur Krupp
FILIALE DI MILANO - Piazza S. Marco, 5.
Negozio Corso V. Emanuele, 4.
Posaterie e Servizi da tavola
per Alberghi e Privati di
ALPACCA ARGENTATO e ALPACCA
Utensili da cucina in NICKEL PURO
RIPARAZIONI E RIARGENTATURE
Cataloghi a richiesta

VOLUME XXII
Num. 129

EMPORIUM

BERGAMO
Settembre 1905

CONTIENE:

ANDERS ZORN — MAJA.

EMPORIUM

VOL. XXII — SETTEMBRE 1905 — N. 129

ARTISTI CONTEMPORANEI: ANDERS ZORN.

O credo che chi abbia seguito, con attenta e chiaroveggente curiosità, gli urti di simpatie e di antipatie avvenuti, durante i dieci anni in cui sonosi svolte le importanti mostre d'arte internazionale della cità di Venezia, fra gli espositori stranieri ed i visitatori italiani di esse potrebbe scrivere un capitolo di sottile ed arguta psicologia estetica, sotto il titolo: *Come si conquista un pubblico.* Naturalmente, perchè tale studio riuscisse efficace ed interessante, dovrebbe limitare le proprie indagini soltanto ad alcuni pittori, scultori ed incisori ed a due o tre gruppi d'artisti di significativa valentia e dovrebbe, d'altra parte, dividere il pubblico nelle tre categorie dei confratelli d'arte, dei critici e dei profani, escludendo tutti coloro che, avendo già, per ragione di viaggi o di studio, acquistata familiarità con le opere, le tendenze ed i metodi d' arte degli stranieri venuti per la prima volta ad esporre in Italia, non possedevano più quell'ingenua spontaneità d'impressioni e di apprezzamenti tanto caratteristica e rivelatrice.

In detto capitolo si spiegherebbe che, se il più vivo e più largo successo di un quadro straniero è stato in Italia, nell'ultimo decennio, *Il duello* del russo Ilja Répin, esso fu dovuto, più che agl'innegabili pregi di composizione, di disegno e di colore, a quanto aveva di artificioso e di manierato e sopra tutto all'interesse patetico novellistico della scena rappresentatavi, interesse, che, nella sua banalità, costituiva un vero sollievo per la folla, obbligata dallo snobismo dell'arte a contemplare durante due o tre ore le manifestazioni più o meno originali di quelle arti figurative, le quali, checchè se ne affermi generalmente, trascurando una verità che dovrebbe apparire assiomatica, richieggono per essere intese e gustate appieno e con giusto criterio una lenta, paziente ed intelligente educazione degli occhi e della mente. Non aveva dunque punto torto il Baudelaire di proclamare, cinquanta e più anni fa, che il pubblico vuole essere sorpreso con mezzi estranei all'arte, essendo incapace di estasiarsi dinanzi alla tattica dell'arte vera.

ANDERS ZORN — AUTORITRATTO.
(Firenze, RR. Gallerie degli Uffizi).

In detto capitolo si esporrebbe come e perchè nel 1897 il gruppo degli eleganti e vaporosi Scozzesi piacque di primo acchito ad artisti,

critici ed amatori, che quasi unanimamente glorificarono in essi la spontanea ingenuità della concezione e della visione, che era proprio la dote che mancava affatto a questi raffinati, sapienti ed ultra-soggettivi maestri della tavolozza, e come e perchè invece i paesisti scandinavi, dopo aver suscitato, la prima volta che esposero a Venezia, un senso acuto di ostilità nei loro confratelli italiani, che compiacevansi nel rilevarne mordacemente i difetti o quelli che apparivano tali ai loro occhi diversamente educati e nel bollare per barbariche stonature di gente priva del sentimento del colore le violenze dei contrasti luminosi e le audacie dei rapporti cromatici dei loro quadri, dovevano in seguito esercitare una così imperiosa influenza su parecchi dei censori della prima ora.

In detto capitolo poi si analizzerebbe il tipo del pittore intelligente, abbastanza colto e molto abile nell'arte sua, ma che rincantucciato durante tutta la sua più o meno fortunata carriera in una data ristretta formola d'arte piacente, si ribella contro ogni nuova manifestazione d'originalità e, nella sua volontaria e testarda incomprensività, rifiuta oggidì di fare anche il più piccolo sforzo mentale per apprezzare, senza ristrettivi preconcetti di scuola, una tela d'Hermen Anglada o di Jan Toorop, come nel 1895 rifiutava un simile sforzo per una tela di Arnold Boecklin o di Frederick George Watts. Vi

ANDERS ZORN — GUSTAVO WASA (IN BRONZO).

si analizzerebbe il tipo del critico, che, con un po' di bòria ma in completa buona fede, giudica l'età gloriosa dell'arte definitivamente chiusa con Tiepolo in modo che ai tempi nostri non rimarrebbe più più grandi maestri stranieri, dei quindici o venti pittori e scultori della sua provincia, che egli da due o tre lustri frequenta personalmente e loda o biasima sul suo giornale in occasione delle annuali

ANDERS ZORN — IL BALLO ALLA FESTA DI S. GIOVANNI A MORA.

da fare altro che commentare ammirativamente, conservare religiosamente e forse anche imitare e restaurare i tesori di pittura, scoltura e d'architettura trasmessici dai secoli passati, od anche il tipo, tanto più comune nella sua volgare mediocrità, del critico che servesi sempre, non sapendo fare altrimenti, come termine di confronto e di misura anche pei mostre regionali. Vi si analizzerebbe forse anche il tipo dell'amatore d'arte, che non istima e non ammira, con fervore fanatico, che un unico artista, sia Morelli sia Favretto, ed i suoi scolari ed imitatori. Simili studi analitici non riuscirebbero superflui, perchè non scarsa è l'influenza di questi vari tipi di artisti, di critici e di amatori sul giu-

dizio complessivo di quella massa varia ed impressionabile, che nomasi pubblico.

Ad attestare, infine, che la conquista estetica di un pubblico sia molto più ardua di quanto si possa credere a bella prima, sarà utile, in detto capitolo, l'esporre in particolare i casi più singolari e più significativi di artisti, che, malgrado opere di somma importanza, quali erano di sicuro quelle presentate da un Carrière, da un Liebermann od anche da un Rodin, non hanno ancora vinto del tutto le primiere ostili diffidenze dei fedeli visitatori delle mostre veneziane, mentre altri invece, come ad esempio il vario e possente artista svedese, di cui voglio oggi discorrere ai lettori dell'*Emporium*, non sono riusciti a conquistare in Italia simpatie ed ammirazioni che con molta lentezza e grandi difficoltà.

ANDERS ZORN — RITRATTO DELLA MOGLIE.

Anders Zorn, infatti, ha partecipato a tutte le sei

ANDERS ZORN — RITRATTO DELLA SIGNORA W.

ANDERS ZORN — LEVATA.

ANDERS ZORN — SOTTO IL PINO.

esposizioni di Venezia, con una serie di quadri, di acqueforti e di statuette in bronzo ed in legno di spiccata ed ardimentosa originalità, ma quante obbiezioni, contestazioni e censure severe dei professionisti e degli intenditori e quanta indifferenza e quanta schernosa ilarità di profani intorno a tele del valore del *Brindisi*, delle *Merlettaie di Burano* e del *Ballo alla festa di S. Giovanni* ci sono volute prima che egli ottenesse lo schietto successo dei due ritratti femminili del 1903 ed il trionfo di quest'anno, decretatogli però, si badi bene, non già dal grosso pubblico, che sogguarda tuttavia con occhio di sorpresa e di diffidenza i suoi nudi femminili la cui veristica efficacia non è certo fatta per soddisfare i gusti infrolliti, ma da una larga schiera di artisti, di critici e d'intellettuali, conquistati, a dire il vero, assai più dall'eccezionale sua virtuosità di pennello che dalle ingegnose sue audacie novatrici nel ritrarre le scene movimentate della vita reale, sotto il vario giuoco delle luci diurne e notturne.

ANDERS ZORN — ALTRO AUTORITRATTO.

* * *

Anders Zorn nacque da una famiglia di contadini il 18 febbraio del 1860 nel piccolo villaggio di Mora, dove visse fino ai quattordici anni e dove

doveva ritornare, insieme con la gentile e leggiadra sua sposa Emma Lamm, per prendervi dimora stabile, interrotta pur sempre da lunghi viaggi all'estero, nel 1885, riducendo alcune case in legno più volte secolari a sua abitazione e facendone, un

ANDERS ZORN — IL VIOLINISTA DEL VILLAGGIO.

po' alla volta, un vero e oltremodo interessante museo della nazionale arte popolare.

I primi passi nella carriera delle arti gli furono agevolati da un ricco signore, che, meravigliato dalla sua abilità nell'intagliare il legno, lo fece entrare, quindicenne, nell'Accademia di belle arti di Stoccolma, in cui si fece subito notare nelle annuali mostre degli alunni mercè parecchi vivaci e graziosi acquerelli, che gli procurarono numerose simpatie e poi anche qualche ordinazione fuori di essa.

Nell'Accademia di Stoccolma egli rimase alcuni anni, ma, insofferente per carattere di seguire un corso di studi, che la nativa svegliatezza del suo ingegno e la disinvolta facilità di bene vedere e di bene ritrarre gli faceva sembrare troppo lento e monotono, lo troncò d'un tratto e, cedendo al bisogno vivissimo di contemplare nuovi paesi e frequentare gente nuova, lasciò nel 1881 la Svezia ed andossene in giro pel mondo, percorrendo la Germania, l'Italia, la Spagna e la Francia e fermandosi poi durante alcuni mesi a Parigi, mostrando vivo

interesse per ogni novatrice formola di pittura, senza però, al contrario delle abitudini degli stranieri, frequentarvi alcuna scuola d'arte. Finalmente e col Nordström, che aveva avuti compagni a Parigi, il cenacolo degli *Opponenti*, in odio al gretto tradizionalismo degli accademici svedesi.

ANDERS ZORN — SIGNORA AL PIANOFORTE.

egli passò a Londra e più di una fortunata opportunità lo persuase a stabilirvisi ed a rimanervi a lavorare dal 1882 al 1885, anno in cui ritornò, come ho già detto di sopra, in patria, vi si ammogliò e poi fondò, insieme al Larsson, col Liljefors

Parigi, però, l' attraeva sempre immensamente come l'ardente ed irrequieto centro d'ogni rivoluzionaria rinnovazione d'arte e quindi non seppe fare a meno di recarvisi di nuovo nel 1888 e, incoraggiato dal favore straordinario che accolse la

figura di *Pescatore*, con cui egli esordì nel *Salon* e che fu acquistata pel Museo del Lussemburgo, vi affittò uno studio e per ben sei anni vi trascorse tutti gli inverni, diventando presto una delle personalità più in vista della straniera colonia di artisti, che vive e lavora nella nobile capitale della Francia.

Nel 1893, infine, in occasione dell'esposizione di Chicago, egli si sentì spinto a recarsi in America, dove, del resto, il successo che vi ottenne fu tale che vi è ritornato altre quattro volte per eseguirvi ritratti di miliardari, di gentildonne e di fanciulle, nei quali ha sfoggiato tutta la sua mirabile bravura di virtuoso.

ANDERS ZORN — SULL'ACQUA (ACQUERELLO).

Cosmopolita per le abitudini dell'esistenza, per la celebrità saputasi acquistare nei maggiori centri

d'Europa e d'America, per le influenze subìte e per le tendenze manifestate durante la rapida e gloriosa sua carriera, Anders Zorn, ciò non pertanto, si è serbato profondamente svedese, non soltanto per l'amore grande che lo lega alla patria, ma anche per alcune caratteristiche essenziali dell'arte sua e pei tipi e per le scene che egli preferisce fissare sulla tela, sulla lastra metallica o nel legno.

* * *

L'opera pittorica di Anders Zorn, pure volendo trascurare tutto il ciclo dei suoi acquerelli giovanili, meno tipicamente individuali, ma pur così graziosi e giocondi, si può dividere in tre grandi gruppi.

ANDERS ZORN — RUSCELLO.

Il primo è quello dei ritratti ed in essi lo Zorn, non essendo, come tutta la sua svariata opera lo attesta, un psicologo ma bensì un evocatore della

realtà, si fa ammirare, piuttosto che per la finezza espressiva della fisonomia o per la penetrazione del carattere della persona effigiata, per l'evidenza rappresentativa, che è davvero prodigiosa, sia che ad intensificarla egli ricorra a qualche effetto di luce, come nel ritratto della propria moglie, che, vestita di rosso ed accogliente in grembo un ricciuto cagnolino bianco, è illuminata di sbieco da un biondo raggio di sole; sia che a renderla più gradevole all'occhio del riguardante aggiunga un fondo di singolare leggiadria decorativa, come nei due autoritratti, di cui uno forma parte della preziosa collezione della Galleria degli Uffizi di Firenze; sia che ad accrescerne l'interesse ricorra al pittoresco speciale di un variopinto vestito regionale, come nel ritratto della madre nel costume di Mora, od all'istantaneità di un movimento caratteristico come nella magistrale figura d'un *Violinista*; sia infine che creda di renderla più efficace con un severo contrasto di tinte e con la sicura modellatura di lunghe pennellate, come nel *Ritratto della signora W.*, esposto, insieme con quello della moglie, a Venezia nel 1903, in cui, sur un fondo di un azzurro cupo, ci appare, in tutta l'attraente opulenza della sua beltà matura, una signora dal volto regolare ma alquanto imperioso, vestita di un abito nero largamente scollato, che lascia scorgere il morbido collo e le braccia sode, lisce e bianche.

ANDERS ZORN — SOGNI.

Al secondo gruppo appartengono i numerosi quadri, in cui spicca qualche nudo femminile. Ciò che in essi mi sembra meriti una particolare lode è la verità, senza malintese attenuazioni e senza stupidi abbellimenti falsificatori, con cui le carni di quelle contadine, che si bagnano e si svestono, sono rappresentate nei loro vari aspetti di ruvidezza e di freschezza. Quello raffigurato dallo Zorn, con savorosa pastosità cromatica e con tocco nervoso e sicuro, ci dà proprio l'impressione del nudo reale, tanto

lontano dal nudo roseo e rasato dei Bouguereau, dei Lefebvre e di altri simili mistificatori francesi del pennello, quanto dal nudo idealizzato di alcuni moderni pittori inglesi.

ANDERS ZORN — BAGNANTI (ACQUERELLO).

Si guardino, l'un dopo l'altro, i sei nudi esposti dallo Zorn quest'anno a Venezia e mi si dica se essi non sono proprio tutti meravigliosamente belli, tanto che non si sa quasi se debbasi preferire quello, intitolato *Riflessi*, in cui una giovane bagnante appare di una nudità così morbida e fresca tra le acque increspate, le verdi ghirlande di foglie e lo sfondo di collina irradiata dal sole, o l'altro, intitolato invece *Sogni*, in cui uno snello corpo di giovinetta si stira graziosamente, sotto l'ossessione di un sogno voluttuoso, spiccando sulla bianchezza turchiniccia delle lenzuola; se debbansi preferire i

ANDERS ZORN:
Effetto notturno.

due, in cui una nordica e paffuta contadina ci si presenta, sotto il bacio del sole mattutino, prima di prospetto e poi di dorso nel semplice costume di Eva avanti il peccato, agli altri due, delicatissimi di tonalità, in cui le rosee e tenerelle carni femminili spiccano così seducenti tra i due diversi verdi del prato e degli alberi.

Il gruppo, però, più importante e più caratteristico, di tele d'Anders Zorn è, a parer mio, di quelle che rappresentano la maniera sua ultra-modernista e che, come era naturale, sono state in Italia le più discusse e le meno gustate.

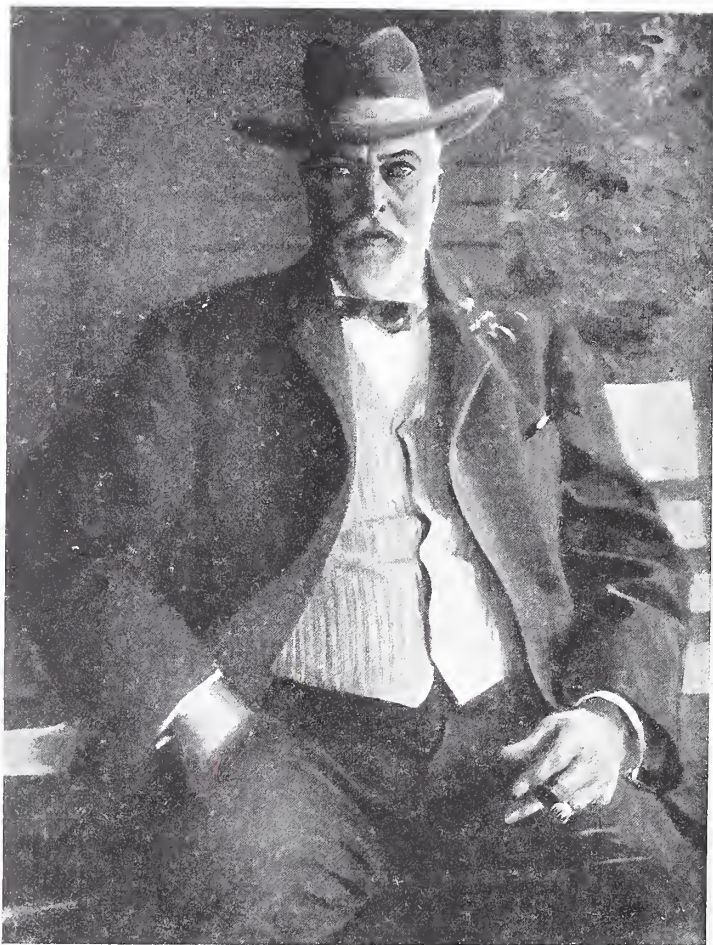
In esse il geniale artista svedese ci si rivela evidentemente artista d'avanguardia, invaghito delle scene vivaci dell'esistenza moderna, attuatore ardimentoso ed abile d'ogni più recente innovazione tecnica, come colui che ha studiato con intelligente passione tutte le novatrici ricerche degl'impressionisti francesi per non prescegliere ed assimilare, spesso modificandoli e spesso migliorandoli, che

ANDERS ZORN — RIFLESSI.

soltanto quegli elementi da lui giudicati confacienti alla sua indole particolare.

L'aspirazione sua suprema in essa appare il riuscire a dare l'impressione della vita in movimento.

Come ottenere ciò? Con un disegno sintetico, che non dia i contorni esatti e completi delle figure, secondo le tradizioni e le vecchie consuetudini dell'arte pittorica, ma ne indichi i tratti essenziali, talvolta attenuati e manchevoli, talvolta allungati ed accentuati, così come il movimento suol dare alla pupilla umana l'illusione di mutarli od anche con macchie e filettature di luce, che indichino l'azione trasformatrice del sole, della luna, delle lampade elettriche, dei becchi a gas e delle lucerne a petrolio sulle forme e sui colori delle cose e delle persone.

Per cogliere certi effetti fugacissimi e rievocarli sulla tela mercè i colori è necessaria un'acutezza di percettività visiva che pochi o forse nessuno, eccezion fatta pel francese Degas, possiede oggidì più e quanto lo Zorn.

ANDERS ZORN — RITRATTO VIRILE.

Riesce costui sempre nei suoi arditi tentativi di fissare l'attimo fuggente? A volte riescevi in maniera meravigliosa, come lo attestano, per non citare che opere esposte a Venezia, *Il brindisi*, con la figura addirittura parlante del vecchio signore,

che, col sorriso sulle labbra, le guance arrossate e gli occhi scintillanti pel copioso pranzo, alza il bicchiere per brindare; *La scuola di merletti di Burano*, in cui, con poche pennellate franche e giuste, è riprodotto l'effetto di un raggio di sole

ANDERS ZORN — RITRATTO DI UN SIGNORE AMERICANO.

che, penetrando per una finestra laterale dell'officina, batte sulle guance, sulle mani, sull'intera persona di ognuna delle fanciulle, mentre, in pari tempo, riesce quasi a darci l'impressione del rapido ed assiduo movimento delle bianche manine sui merletti ed il concentrato scintillio degli occhi intenti al delicato intreccio dei fili; ed infine e sopra tutto *Il ballo alla festa di San Giovanni a Mora*, in cui le varie coppie di contadini, danzanti sulla piazzetta di un villaggio svedese sotto gli ultimi pallidi raggi del tramonto, appaiono, mercè la delicata sapienza dei rapporti e del tratteggio largo e risoluto, di un'efficacia di evocazione e di un'evidenza di verità difficilmente superabili e tali da attribuire al quadro bellissimo il carattere d'opera affatto magistrale e, nel suo genere, definitivo.

Qualche altra volta, ma ciò accade assai di rado, il tentativo può dirsi in parte fallito, come nell'altro quadro dello Zorn *Sul ghiaccio*, che si propone di darci l'impressione di rapido sfilamento di una figura di dama impellicciata che pattina sul ghiaccio.

La differenza di risultato deve forse attribuirsi al fatto che, se è possibile dare in opere di disegno l'illusione del movimento mettendo assieme molte figure, ciò riesce quasi impossibile allorquando gli occhi del riguardante vengono attirati da una sola figura su cui rimangono fissi.

Del resto, lo scoprire che un artista non raggiunga ogni volta l'effetto propostosi ridonda tutto a suo onore, perchè attesta in lui un' intelligenza sempre in ricerca di nuove conquiste estetiche e non già intorpidita nella più o meno abile attuazione di una formola creduta di successo sicuro presso il pubblico.

Ho udito, quando nel 1899 questo quadro figurava nella sezione svedese della mostra veneziana, un critico colto ed intelligente, ma che, occupando un posto eminente nella galleria d'arte del Regno, non ammette, nella sua appassionata idolatria pei maestri antichi, che nulla di più e di diverso si possa fare oggidì di quanto mirabilmente hanno fatto essi nei secoli scorsi, esprimersi con parole di profondo disdegno sui tentativi di fissare sulla tela, così come vogliono fare lo Zorn e gl'impressionisti francesi, i fulgori della luce e l' istantaneità dei movimenti. Ma scopo supremo dell'arte non è forse di ricreare la vita, rendendola più intensa attraverso il filtro condensatore della rappresentazione figurativa, in tutti i suoi aspetti ed in tutti i suoi momenti? E, giacchè la pittura proponesi, in particolar modo, la missione di rallegrare ed esaltare la retina, perchè mai alcune gioconde sensazioni visive non dovrebbero venire rievocate sulla tela soltanto per essere troppo fugaci e per essere state trascurate dai pittori del Cinquecento o del Seicento?

ANDERS ZORN — RITRATTO DI FANCIULLA.

Ho udito poi, nella medesima occasione, qualche altro, non soltanto meravigliarsi dell' entusiastica mia ammirazione pel *Ballo alla festa di San Giovanni a Mora*, ma affermare, non senza una certa sicumera, che fosse opera addirittura arretrata, poichè vi si ritrovavano nè più nè meno che i medesimi

riprovevoli acrobatismi di pennello, ai quali si lasciò trascinare, qualche anno fa, più di un pittore italiano in fregola di realismo pel desiderio di dipingere ora una contadina nell'atto della danza, ora un uomo con la gamba alzata mentre scende le scale. Orbene, vari pittori italiani ebbero sì, nella loro ambizione realistica, un torto assai grave e fu quello di credere di potere riprodurre l'impressione del vero col ricorrere al sussidio molto comodo della macchina fotografica, ostinandosi a non comprendere che la percezione fotografica, per essere più rapida ed analitica, molto spesso non corrisponde alla visione ottica. Lo Zorn invece si è attenuto sempre con iscrupolo alla realtà, così come sinteticamente appare, sotto le differenti luci, all'occhio dell'uomo ed ha rifiutato a ragione ogni aiuto

ANDERS ZORN — LA MADRE DELL'ARTISTA NEL COSTUME REGIONALE DI MORA.

meccanico in tutto ciò che deve essere soltanto opera della geniale collaborazione dell'occhio, della mente e della mano dell'artista.

*
* *

Nella sua davvero instancabile attività artistica, che non gl' impedisce di fare di frequente lunghi viaggi attraverso l' Europa e l' America e di occuparsi di navigazione in *yacht*, di automobilismo e di caccia e di dimostrarsi, qualora se ne presenti l' occasione, buon danzatore ed ottimo commensale, Anders Zorn, oltre ad un grande numero di quadri, ha eseguito un centinaio e forse più di acqueforti e varie statue in legno, in bronzo ed in argento.

ANDERS ZORN — RITRATTO DI SIGNORA (ACQUAFORTE).

Nell'incisione, come può persuadersene di leggieri chiunque si soffermi con lo sguardo sulla piccola ma scelta e squisita collezione di acqueforti esposte ora a Venezia, dove altre non meno pregevoli aveva mandate nel 1897 e nel 1901, egli dimostrasi non meno sapiente, vigoroso ed originale che nella pittura, riuscendovi egualmente ad ottenere i più svariati e notevoli effetti di linee e l'evidenza figurativa di scene colte sovente nella rapidità movimentata dell'azione. Contemplando gli uomini e le donne, di cui egli fissa sul rame aspetti ed atteggiamenti, mercè una fattura ardita e violenta nell'agile sua semplicità e nella quale il tratteggio deciso e vibrato non s'incrocia quasi mai, pure riu-

scendo in modo mirabile a modellare cose e persone, a noi sembra proprio di sentirli vivere, sotto l'insistenza dello sguardo, di una vita più intensa di quella normale.

scenza, col maneggio abbastanza accorto e disinvolto di un coltellucc'o, mercè cui traeva dal legno qualche piccola figura umana o belluina. Entrato nell'Accademia di belle arti di Stoccolma, egli per

ANDERS ZORN — LO SCULTORE AMERICANO S.t GAUDENS (ACQUAFORTE).

Le opere di scoltura di Zorn sono invece in piccolo numero, ma anche esse sono assai tipiche ed interessanti.

La sua vocazione per l'arte si manifestò, come ho già detto in precedenza, negli anni dell'adole-

la pittura lasciò presto da parte la scoltura, a cui doveva ritornare, cedendo ad un'improvvisa ispirazione, soltanto nel 1889, in cui eseguì in legno, con minuzioso ed industre lavoro, un minuscolo ma somigliantissimo ritratto della madre sua, al

quale più tardi fece seguire l'altro così espressivo, nella grinzosa e bonaria faccia di vecchietta, della sua nonna, che trovasi adesso a Venezia.

Oltre questi due lavori in legno, un busto in gesso di sua moglie, il voluttuoso gruppo in argento di un fauno che abbraccia una ninfa, due figurette nude di una fanciulla che contempla un anello e di un'altra accoccolata in terra, la testina in bronzo di una signora sua amica e la statua, parimenti in bronzo e due volte più grande del vero, di quel Gustavo Wasa che trascinò il popolo svedese alle gloriose lotte della libertà, rappresentano finora le sole manifestazioni della rinnovata sua attività di scultore, che in avvenire ci procurerà molto probabilmente più di una gustosa sorpresa.

ANDERS ZORN — IL LETTO (ACQUAFORTE).

In esse ritroviamo il suo amore fedele per la realtà, reso più analitico dalla diversità della materia e della tecnica, la quale, come giustamente ha osservato un critico tedesco, gli ha fatto perfino ottenere talvolta, nel legno e nel bronzo, quella espressiva profondità psicologica, che la troppo disinvolta e sicura virtuosità sua di pennello gli fa per solito trascurare nei ritratti ad olio o ad ac-

Anders Zorn:
Omnibus parigino.

ANDERS ZORN — RITRATTO D'ERNEST RENAN (ACQUAFORTE).

ANDERS ZORN — LA MIA BARCA E LA MIA MODELLA (ACQUAFORTE).

ANDERS ZORN — GITANA (ACQUAFORTE).

querello. La statua di Gustavo Wasa, a cui egli ha lavorato, con immenso fervore patriottico, durante due anni per donarla poi ai suoi compaesani, che l' hanno eretta sur un piedistallo bassissimo accanto alla vecchia e gloriosa chiesa parrocchiale, parmi un modello tipico di scoltura in pari tempo veristica e psicologicamente espressiva.

Sia, infine, che Anders Zorn ci si presenti come pittore, come incisore o come scultore, noi non possiamo che altamente ammirare in lui l' artista che riesce ad evocare, con tanta nervosa possanza e con tale acuto senso di verità, quelle figure e quelle scene della vita contemporanea che a torto vorrebbe farci trascurare e quasi tenere a disdegno una malintesa reazione neo-idealistica, la quale, se ci ha dato più di un'opera nobilmente pensata e squisitamente eseguita, diventa poi così antipatica e grottesca allorchè ispira i cervelli meschini dei pittori e degli scultori di secondo o di terzo ordine.

VITTORIO PICA.

ANDERS ZORN — RITRATTO DELLA NONNA DELL'ARTISTA (LEGNO).

MUSICISTI MODERNI: CLAUDE DEBUSSY.

'ALTA rinomanza di questo musicista fu preceduta da un lungo periodo di oscurità e d'ingiustizia: l'esordire del Debussy nella composizione data da circa il 1890. Premio di Roma a vent'anni nel 1884, a Villa Medici, egli non fu che un allievo senza assiduità, di un carattere bizzarro e senza rilievo. Parve non voler profittare di alcuno dei vantaggi inerenti alla sua situazione e, da Roma, nemmanco inviò nulla all'Istituto, come pure lo esigono i regolamenti. Reduce a Parigi, visse modestamente dando lezioni. Nel 1887, partecipò al movimento d' arte che si chiamò « simbolista e decadente », ebbe dimestichezza con Stéphane Mallarmé, fu compagno di Pierre Louys, di Jacques Blanche, di Henri de Régnier. Era allora un giovine trentenne, taciturno, uscente in ironie improvvise, amante dell' arte peregrina e singolare, meraviglioso pianista, ma che non mostrava mai alcuna delle sue composizioni. Egli non le rese pubbliche che nel 1890. Erano melodie su Baudelaire e Verlaine, un poema lirico su *La damigella eletta* del Rossetti e un pezzo orchestrale destinato a commentare senza parole il celebre *Après-midi d' un faune* del Mallarmé. Tutto ciò apparve senza destar rumore e restò ignoto al pubblico. Il preludio all'*Après-midi d'un faune* venne eseguito e fu fischiato: non se ne capì nulla, e, d'altronde, una tale accoglienza gli fu riserbata sino al 1900, quando, a intervalli, quest'opera figurò nei programmi del Colonne, del Lamoureux, o nei concerti di Montecarlo.

La scuola del Franck, coi D'Indy, Chausson, Dukas, Duparc, i poeti simbolisti, ed i veri buongustai d'arte di Parigi e di Bruxelles, consideravano il Debussy come un musicista di una straordinaria originalità e come un pianista eccezionale. Ma l'indole capricciosa e quasi misantropica dell' artista lo portava a non produrre mai in pubblico la sua virtuosità e a far nulla per divulgare la sua piccola fama. Il Debussy lasciava a coloro che avevano avuto la fortuna di udirlo il convincimento che egli fosse un virtuoso di prim'ordine, il quale avrebbe potuto guadagnare enormemente e il cui stile possedeva qualche cosa di magico e di incomparabile. Dicesi che in una visita fatta a Villa Medici, il vecchio Liszt ne rimanesse colpito. Nondimeno, a eccezione di una volta, nella quale egli suonò all'*Opéra*, con due pianoforti, una trascrizione del Wagner, per accompagnare una conferenza di Catulle Mendès, io credo che il Debussy non abbia mai suonato se non alla presenza di qualche amico.

Vegetava, senza lagnarsene, producendo poco e vivendo a parte, quando la lettura di *Pélléas et Mélisande* [1] lo decise a intraprendere la composizione d' un melodramma su tale soggetto. Io avevo fatto rappresentare questa produzione a Parigi, ai *Bouffes-Parisiens*, nel maggio 1893, d'accordo col Lugné-Poe e una compagnia di attori di buona volontà. Il Debussy mi pregò, l' anno dopo, di recarmi a sentire lo spartito ch' egli stava ultimando. Allora come allora, egli non aveva alcuna speranza di farlo rappresentare; pensava, tutt'al più, ad una rappresentazione con piccola orchestra in casa di Robert de Montesquiou. L' opera, tanto a me, quanto ad alcuni amici, produsse una profonda impressione. Nullameno, anni ed anni trascorsero senza che più se ne parlasse. Il Debussy la istrumentò lentamente, mentre continuava a scrivere parecchi *lieder*, un quartetto ed alcuni poemetti per pianoforte.

Poco a poco la sua fama cominciò ad espandersi, si seppe che esisteva in disparte un musicista di alto valore e la influenza degli intelligenti compì la sua opera secreta. I concerti Chevillard eseguirono con qualche buon successo nel 1901 tre suoi poemetti orchestrali, *Nuages, Fêtes, Sirènes.* Finalmente l' *Opéra-Comique* si decise a mettere in scena *Pélléas et Mélisande.* È noto con quale enorme successo venne accolta quest'opera, allestita d'altronde da Albert Carré con lusso e buon gusto eccezionali e mirabilmente eseguita dalla signorina Garden e da un'ottima compagnia di canto.

[1] Di Maurizio Maeterlinck.

L'opera complessiva di Claude Debussy consta, dunque, di un quartetto, di *Pélléas et Mélisande*, del preludio all'*Après-midi d' un faune*, di *Nuages*, *Fêtes* e *Sirènes*, d' un certo numero di melodie su Baudelaire, delle *Ariettes* di Verlaine, della *Damigella eletta* di Rossetti, di quattro *Chansons de Bilitis* su testi in prosa di Pierre Louÿs, cui conviene aggiungere quattro *lieder*, *Proses lyriques* su parole dello stesso Debussy, e un certo numero di pezzi pianistici, gli uni antichi che si rimettono in luce dacchè l'autore è divenuto celebre, come il *Valse romantique* ed alcune *Danses*; gli altri recenti, quali *L' Ile joyeuse*, *Les Masques* e *Les Estampes*, che comprendono tre pezzi, *Jardins sous la pluie*, *Pagodes*, *Soirée dans Grénade*, e, finalmente, una *Suite pour piano*, con sarabanda, toccata e capriccio; opera relativamente breve, ma della più grande varietà.

Si è scritto immensamente sul Debussy, dopo *Pélléas*. Tutti hanno preteso di « scoprirlo », di teorizzare sul suo conto, e gli elogi più ditirambici hanno accolto l' ignoto d' ieri. Non è facile il veder chiaro in cotesta massa di pareri ed io nemmanco lo tenterò. Conoscendo la musica del Debussy sin dal 1890 ed essendomi sempre molto piaciuta, contando tra i primi uditori di *Pélléas*, prima ancora che lo spartito fosse istrumentato, ho qualche diritto a proclamarmi « debussysta » più, forse, di tanti che, nel 1902, ignoravano ancora la esistenza di questo musicista, o lo consideravano come un armonista bizzarro, mentre oggi ne sono fanatici e sosterrebbero quasi di averlo essi stessi inventato. Posso, dunque, liberamente dichiarare che la mia ammirazione non intende affatto condividere lo snobismo eccessivo e un po' urtante di codesti turiferari. E qui tenterò semplicemente di precisare alcune osservazioni generali.

Innanzi tutto, convien notare che *Pélléas* è il diretto risultamento delle opere precedenti e non è niente affatto un' opera caduta dal cielo.

Due cose sono sembrate nuove nel *Pélléas*: le armonizzazioni e il modo di declamazione lirica. Ora, le armonizzazioni del Debussy hanno sempre avuto lo stesso strano fascino, lo stesso carattere di languore orientale, di sottile nervosità, d'improvviso capriccio, gli stessi pregi di colorito, le stesse raffinatezze de' timbri, sino dall'*Après-midi d' un faune*. Cotesta musica, a un tempo, sognatrice e sensuale, evoca Borodine e la scuola russa, segnatamente Balakireff. Essa si spinge all'estremo del pericoloso incanto della dissonanza, e lo speciale suo magnetismo è dovuto al fatto che l'angosciosa gradazione dei temi è quasi sempre spezzata e incompleta per progetto, mercè una specie di deliziosa delusione, di sospensione commovente. *C' est de la musique d' inassouvi*, diceva una mondana ed è giustissimo. È sempre uno spasimo snervante che si arresta al momento di raggiungere il suo colmo. Il Debussy si prende gioco non del contrasto delle armonie tra di loro, ma della graduale declinazione d'una stessa armonia. Egli usa pure, frequentemente, la monodia e se ne serve per dare alla sua musica un carattere, a un tempo, molto complesso e molto arcaico, quasi folklorista. Si è parlato assai del carattere « decadente » delle sue sonorità; si è detto ch'egli è il Mallarmé od il Whistler della musica. Tale apprezzamento è giusto in quanto serve a far comprendere l'amore del Debussy per le sfumature più delicate. Ma, sotto il punto di vista esclusivamente musicale, esso è senza valore. V'è in questa musica una specie di ingenuità che è dovuta alla volontà di risalire, a malgrado dell'apparenza, alla semplicità estrema del soggetto. I timbri sono curiosi, ma la composizione tematica è ridotta ad alcuni tipi quasi monotoni.

La musica del Debussy non si preoccupa mai di rinnovare quelle che in musica si chiamano « le idee ». Ma egli inventa, senza mai esaurirsi, nuove inflessioni del linguaggio armonico. Respinge i temi e i loro svolgimenti. Un suo pezzo strumentale è soltanto un insieme di squisite modulazioni e di ritmi mutevoli che influiscono gli uni su le altre; non vi si trova nè esordio, nè conclusione. È la *musica pura*, vale dire ch' essa non desta alcun *pensiero:* è una gioia auditiva prodotta dalla combinazione dei timbri. In ciò il Debussy è l'archetipo del vero sinfonista classico e sorge direttamente contro la teoria wagneriana che fa della musica un *mezzo* di poderosa espressione di idee letterarie o filosofiche.

Il Debussy è, dunque, paragonabile agli impressionisti, ossia ai coloristi, i quali ritengono che scopo d' un quadro debba essere, da principio sovratutto, un assieme di toni destinati a procacciare all'occhio una soddisfazione assoluta. La sua musica è *naturale* in questo senso che essa impressiona come il vento, il mare, la foresta, senza occuparsi d'un significato ideologico.

La declamazione lirica di *Pélléas* era già in germe nei *lieder* anteriori. Non è sembrata nuova se non perchè codesti *lieder* non si conoscevano e perchè,

in uno svolgimento di cinque atti, il procedimento appare assai più chiaro e si appalesa completamente. Il Debussy, nel suo spartito, lo ha spinto evidentemente molto più oltre, ma il principio già esisteva. Ciò che *Pélléas* ha recato di veramente nuovo è il fatto di presentare su di una scena e con attori un sistema che contrasta con tutte le tradizioni sceniche e si è rimasti stupiti di tale semplicità. Perchè *Pélléas* è un' opera semplicissima. I timbri sono, come sempre, d'una fine ed insolita grazia, che produce l'impressione dell'arte « decadente ». (È noto che le persone superficiali chiamano con questo nome ridicolo tutto ciò che è *raro*). Ma la declamazione di quest'opera è assolutamente naturale e semplice. Non arie, nè recitativi, ma un linguaggio costantemente sostenuto dall'orchestrazione.

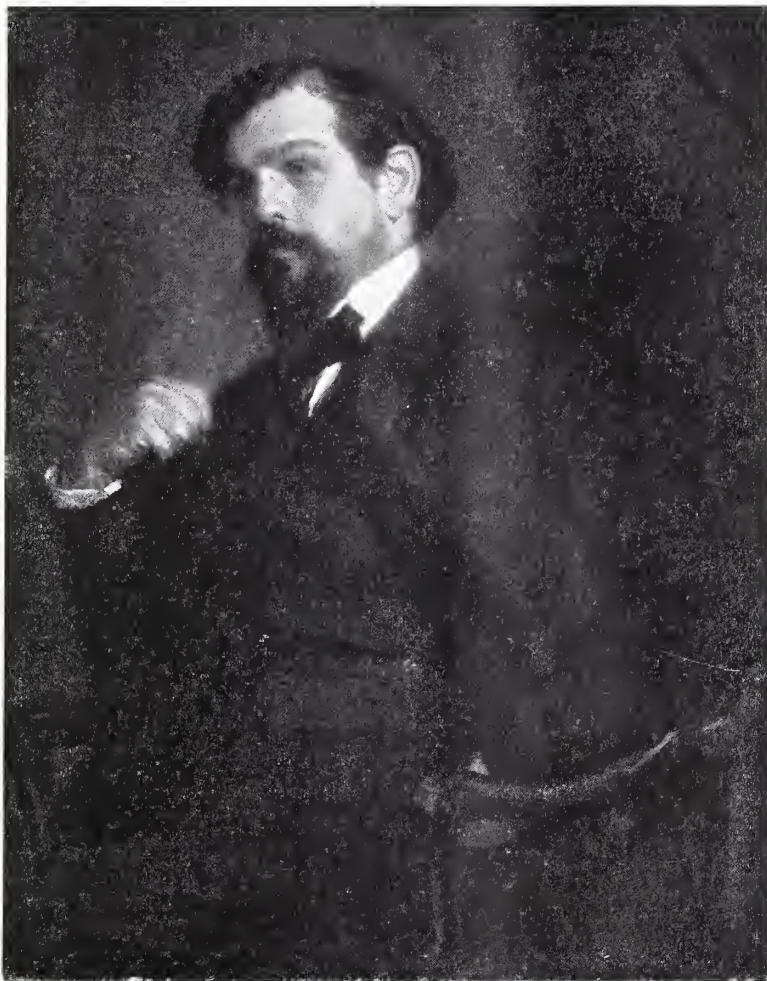
Il Debussy ha potuto compiere così lo sforzo di mettere in musica integralmente cinque atti di dialoghi in prosa e perfino letture di lettere, servendosi del principio della monodia.

La sua meravigliosa sensibilità, la sua assoluta comprensione dello spirito del dramma hanno bastato a tutto, talmente che non si può più ammettere il testo senza la musica e che si è dinanzi ad un'opera pensata simultaneamente nel mondo letterario e nel mondo musicale da un essere solo. Il Debussy ha dato prova della più sorprendente facoltà d'identificare l'arte propria con quella di un altro. Ciò può servire anche di pretesto ad una critica, che non s'è voluto fare e che nullameno s' impone: di fronte a quest' opera ammirabile, si amerebbe che l'artista, piuttosto che commentare così perfettamente l'altrui pensiero, avesse applicato l'arte sua ad esprimere il pensiero suo proprio, creando egli stesso il libretto, ed è forse spiacevole che un' opera così nuova quanto alla tecnica, non sia, quanto al sentimento, che un prodigio di assimilazione.

La musica del Debussy è molto varia sotto il punto di vista emotivo. In *Pélléas* v'è una squisita tenerezza e un arcaismo leggendario e poetico, che fanno prova, innanzi tutto, di una estrema *intelligenza*. Il musicista è pure un poeta e un pittore, uno spirito conscio di tutte le raffinate intenzioni del poeta-filosofo che scrisse il dramma. Ma tali requisiti sono ridotti a interpretare, a tradurre il pensiero altrui, e la personalità del Debussy rimane forzatamente in seconda linea. Ed è però che, a malgrado dell'entusiasmo generale, io non posso considerare *Pélléas* come la sua opera più significativa. Essa forma data nell'evoluzione del melodramma, per la novità dei procedimenti, ed è la prima opera prosciolta dal wagnerismo e veramente nuova che siasi scritta da venticinque anni a questa parte. Ma se vuolsi ritrovare il Debussy proprio in sè stesso, bisogna ricercarlo nel resto dell'opera sua.

Evvi nei suoi *lieder* su Baudelaire e Verlaine una forza tragica, un colorito cupo, una stranezza che sono propri all'indole sua. Il suo quartetto è un capolavoro. Le sue *Prose liriche*, le cui parole incoerenti non offrono un grande interesse, sono pezzi profondamente personali per la foga, la disinvoltura, la preziosità, l'incostanza ritmica. I poemetti strumentali sono assai più originali del *Pélléas* e, quando s'odono le *Nuages*, si comprende davvero che nessuno ha mai scritto una musica analoga. Finalmente, la sua musica pianistica è molto curiosa. Non vi si trova emozione alcuna, perchè consta di quadri impressionisti puramente oggettivi; ma sono quadri che fanno fede del più straordinario dono di composizione pittoresca. Sono evocazioni della vita esteriore. I primi pezzi per piano ricordavano un poco lo Chopin. Quelli della maturità richiamano il ricordo del Liszt, senza però mai raggiungere la selvaggia grandiosità della *Sonata a Schumann*, che è uno dei grandi capilavori pianistici. Pezzi quali *Les Jardins sous la pluie*, *L'Ile joyeuse*, *La soirée dans Grénade*, avrebbero innamorato Liszt: impossibile scrivere per pianoforte, con maggior copia di maestria, di scienza, d'improvviso capriccio, di foga e di lirica giocondezza. I *Jardins*, sovratutto, sono ciò che, in questo campo, l' arte ha prodotto di più sorprendente, di più perfetto. È un pezzo d'una vita intensa e d'una perenne sorpresa auditiva. Questa parte dell'opera del Debussy ricorda il Turner o il Monticelli, pel riscintillìo e il brio sontuoso e sveglio del colorito. Quanto all'*Après-midi d' un faune*, è una pagina unica e, checchè si dica, più rivelatrice di un temperamento originale che nol sia *Pélléas*. È là, è nelle *Estampes*, nei *Nocturnes* (titolo collettivo delle *Nuages, Fêtes* e *Sirènes*) che bisogna veramente ricercare il temperamento intimo dell'artista.

Egli è un tecnico ammirabile oltremodo, che nulla ha da imparare da chicchessia, e, senza dubbio, un genio, così per le sue pecche come pe' suoi pregi. V'è in tutta la sua musica un' eccitazione nervosa, un vivo trasporto per lo strano, un ca-

priccio lascivo che si alterna con una nostalgica malinconia, un senso delizioso de' timbri e dei silenzi, la maestria di un appassionato delle gradazioni, una grazia penosa, la violenza di Liszt e il quella serenità nella forza, che formano i *grandi* musicisti. Le sue opinioni sull'arte sua, soventi espresse in articoli, nei quali la spiritosa giustezza dell'assieme veniva guastata da un amore pe pa-

CLAUDE DEBUSSY — DAL RITRATTO DI JACQUES BLANCHE.

(Fot. Em. Crevaux, Parigi).

languore di Borodine, e tutto ciò che può piacere allo spirito moderno. Ma codesto amore del raro inceppa troppo soventi la effettiva potenza della quale si sente che il Debussy sarebbe capace. Egli è il più personale di tutti i sinfonisti viventi, ma egli non ha ancora mostrato quella larghezza, quella solidità di stratificazioni, quello slancio sostenuto, radosso pungente, sembrano trascinarlo verso un certo classicismo. Egli sogna una musica allegra, che gli snobisti chiamerebbero « nietzchiana », specie di « gaia scienza » musicale, assai più prossima a Mozart e Rameau che ai romantici. La sua musica pianistica ne offre vari saggi. L'antico « decadente » mallarmiano, whistleriano, baudelairiano,

sembra estinguersi in lui, comunque egli serbi sempre i delicati suoi doni di amante delle sfumature vaporose. Sembra essere stato più che sedotto dalla vitalità di gioia nervosa del Liszt. In ogni caso, egli è decisamente nemico del wagnerismo. Si saluta in lui l'iniziatore di un ritorno alla musica pura, di una reazione contrò l'infeudazione della sinfonia nel dramma. Certo egli è l'uomo di questi nostri tempi che hanno dato le migliori prove d'indipendenza riguardo a cotesto enorme errore volontario commesso dal genio egoistico del Wagner. Sotto tale rapporto, questo giovine maestro, ieri « decadente », appare come un capo del ritorno al classicismo e, specialmente, al classicismo francese del secolo XVIII. E questa è la ragione dell' entusiasmo de' nostri giovani critici, i quali vedono nel Debussy, sempre più vivo ed alieno dall' arte diffusa e nebulosa, un tradizionalista. Ed io comprendo un tale legittimo entusiasmo. Ma non è una ragione perchè non si debba diffidare del « debussysmo », il quale produce già molti detestabili imitatori, nè, in specie, per approvare gli elogi iperbolici che presentano questo musicista, peregrino, sapiente, originale, ma manchevole ancora di vera grandezza, come una infallibile divinità ed una meteora incomparabile.

CAMILLE MAUCLAIR.

CRONACHE LETTERARIE: ATTRAVERSO IL MEDIO EVO.

A un diavolo cortese qual è Astarotte, possiamo ben permettere di farci una breve lezione di pneumatologia; pensate che quel gran mago di Malagigi gliela chiese in grazia. Ascoltiamolo dunque:

Non ti fidar di spiriti folletti,
che non ti dicon mai se non menzogna,
e metton nella mente assai sospetti,
e farebbon più danno che vergogna;
e perchè intenda, e' non vengon costretti
nell'acqua o nello specchio, e in aria stanno,
mostrando sempre falsitate e inganno.
Vannosi l'un con l'altro poi vantando
d'aver fatto parer quel che non sia:
chi si diletta ir gli uomini gabbando:
chi si diletta di filosofia,
chi venire i tesori rivelando,
chi del futuro dir qualche bugia [1].

Proprio così. Ce lo insegna direttamente anche Luigi Pulci, delle arti magiche non mediocremente perito; i folletti erano spiriti d'una *spezie* diversa da quella degli spiriti infernali, e andavano vagando, come uccelli, per l'aria con una gran voglia di ficcare il naso nelle faccende umane, quasi a trovare un diversivo dalla scioperataggine cui la loro imbelle neutralità nel gran giorno della rivolta degli Angeli li aveva condannati [2]. Molesti erano spesso: mettevano sossopra le case dove s'annidavano, facevano scherzi di pessimo genere, nascondevano oggetti; ma avveniva di rado che recassero danni veramente gravi e si macchiassero d'azioni malvage. Il peggio era che non si sapeva come liberarsene, perchè i folletti, a differenza dei loro congiunti infernali, non avevano timore degli scongiuri e, come dice un solenne maestro di *demonialità* confermando l'accenno d'Astarotte, non si lasciavano costringere dagli esorcismi, anzi li accoglievano con ischernevoli sghignazzate, giungendo sino a percuotere gli esorcisti e a sbrandellarne le sacre vesti.

Talvolta però divenivano molto pericolosi, ed era quando penetravano in una casa non per uno *sport* innocente, cioè per prestare servigi o per far ammattire i mortali colle loro burle, ma per adempiere un incarico tenebroso loro affidato dalle potenze infernali. Un diavolo è certamente il Mefistofele del Goethe, ancorchè sul posto ch'egli occupi nella *gerarchia* d'abisso qualche dubbio resti a noi come a Fausto. Ma il Novati ha in un suo bel saggio provato che originariamente il soprannaturale compagno del dottore tedesco era un folletto, un coboldo, uno spirito familiare. « Io non sono già un diavolo » dice il Mephostophiles di Cristoforo Marlowe, « bensì uno spirito familiare, che abita volentieri

[1] PULCI, *Morgante*, XXV, 160-61.
[2] *Morgante*, XXIV, 109.

cogli uomini ». Eppure sì nella vecchia leggenda popolaresca e sì nel dramma del precursore di Shakespeare, egli conduce l'incauto che ha stretto con lui l'infame patto, alla dannazione.

Invece il castellano o cavaliere di cui parla un altro ramo della leggenda del diavolo servitore, un ramo frondeggiante rigoglioso già in opere latine del tredicesimo secolo e poi nelle letterature volgari di tutta Europa, si salva come il Fausto goethiano; forse non ha ancora perduta l'abitudine di siffatti tranelli, giacchè la conservava tuttavia a mezzo il secolo XVI, in pieno Rinascimento. Se ne dubitate, andate a Venezia, e presa gondola, fatevi condurre in fondo al *rio di Canonica*, dove sulla facciata d'una casa archiacuta che fu già dei Soranzo, vedrete scolpito in bassorilievo un Angelo benedicente sormontato da un affresco rappresentante la Vergine. Con tali immagini devote fu chiuso il foro

MEFISTOFELE E FAUST — DALL'INCISIONE DI CRISTOFORO VON SICHEM (1608).

ma non per le complesse e profonde ragioni che il genio del poeta di Weimar ha escogitato ed espresso, sì per questa assai semplice, che dal cielo veglia sul castellano, pietosa protettrice, la Vergine. Egli ignora — circostanza che modifica intimamente il significato della leggenda — chi sia il domestico abile, pronto, obbediente, che tiene in casa; e questo è costretto a svelare l'esser suo dagli esorcismi d'un pio uomo, e a confessare che s'era messo a' panni del castellano per afferrarlo e portarlo nelle tenebre eterne, se un giorno si fosse dimenticato di raccomandarsi a Maria.

Era insomma il Diavolo, dice la più vulgata tradizione; il Diavolo, che — stiamo in guardia! — che il diavolo aveva fatto nel muro di quella casa quando frate Matteo da Bascio, primo generale dei Cappuccini, lo costringe mediante i suoi scongiuri a lasciar in pace certo Avogador del Comun, degno invero, per la sua avarizia senza scrupoli, che lo ghermisse la *terribil ugna*, ma non mai dimentico della pia costumanza di rivolgere ogni sera una preghiera alla Vergine.

In origine però anche il diavolo di questa serie di leggende, deve essere stato un folletto, un coboldo, uno spirito familiare; tant'è vero che un trecentista francese, narrando la storiella, lo chiama Robinet, ch'è il nome tipico del folletto in Francia e in Inghilterra, come da noi Martino o Martinetto. Il

folletto sarà divenuto diavolo, quando, entrato il racconto a far parte dei *Miracoli della Madonna*, parve conveniente contrapporre alla Madre di Dio lui stesso, « l'antico avversario », anzi che un modesto spiritello, operante per incarico del signor dell'Inferno.

TABERNACOLO SULLA CASA GIÀ DEI SORANZO IN RIO DELL'ANGELO A VENEZIA.

* * *

La storia di codesti spiritelli così ben caratterizzati dal Pulci è un nuovo spiraglio aperto nella storia delle superstizioni medievali; ed acquista una speciale importanza, perchè chiarendo qual fosse la primigenia natura, *il passato* di Mefistofele, giova a rendere più compiuta la spiegazione delle incoerenze e delle incertezze che i critici notano nel complesso personaggio del dramma goethiano. Illuminato dalla gran luce d'una delle maggiori opere dell'arte umana, il saggio del Novati, onde ho derivato la più gran parte delle notizie intorno agli spiriti familiari, primeggia fra quelli ch'egli ha raccolto pur ora in un volume edito dal Laterza di Bari, sotto il titolo stesso che ho scritto in fronte a questo articolo. [1] Ma degna corona gli fanno gli altri sette, vari d'argomento e d' estensione, e tuttavia stretti in bella unità dal comune intento di illustrare la cosiddetta *storia della coltura* nel medio evo, movendo da documenti di carattere letterario.

* * *

Fama di maliziosi e d'imbelli avevano in Francia i Lombardi nei secoli XI e XII; talchè là si formò una storiella satirica, la quale narra come un di loro, incontrata una lumaca, venisse meno di spavento; poi riavutosi, eroicamente affrontasse quel mostro, che ai corni protesi, alla corazza ond'era cinto, pareva cercare la pugna; e, nuovo Achille, uscisse vincitore dal periglioso duello.

È questo l'argomento d' una breve elegia latina conservata da più manoscritti anche sotto il nome d'Ovidio; indegna certamente del Sulmonese, ma pur non priva di garbo e di spirito comico nella rappresentazione del Lombardo avido di gloria, e della fida consorte trepidante per lui, per sè, per i teneri figlioletti! Accanto a questa versione del faceto racconto il nostro dottissimo medievalista raduna altre versioni e allusioni, dalla più antica che risale ai primordi del secolo XII alle più recenti, che sono del Quattrocento, e congettura che la storiella sia nata da una di quelle scene del *mondo alla rovescia* che gli artisti medievali alluminarono sui margini dei manoscritti o figurarono nei bassorilievi delle cattedrali romaniche, nei pavimenti a mosaico, nelle pitture murali. C'è il cane inseguito dalla lepre, il gatto divorato dal topo, la volpe impiccata dalle galline, il cavaliere cavalcato dal suo ronzino; ed anche la lumaca che arditamente fronteggia un guerriero armato di tutto punto. « Un Lombardo! », avrebbe pensato qualcuno, ricordando che i Lombardi avevano voce di gente dappoco; e la favoletta sarebbe riuscita ad un satirico commento del bizzarro motivo ornamentale.

* * *

Le tradizioni sui folletti e l'aneddoto del Lombardo ci scoprono due diversi aspetti della complessa psiche collettiva del medio evo: l'ossessione del

[1] F. NOVATI, *Attraverso il medio evo.* Studi e ricerche. Bari, Gius. Laterza e figli, 1905, di pp. 414 in 8°.

soprannaturale e la tendenza satirica. Cupo documento dello spirito ascetico che dominava quell'età, è anche un poema scoperto dal Novati e studiato nel saggio che vien primo nel suo volume; l'*Anticerberus*, scritto nella prima metà del Dugento da un di quei francescani che non si peritavano di scostarsi dalle rigide norme di vita loro lasciate dal serafico Padre dell' Ordine, coltivando, come i tempi ancor grossi comportavano, gli studi teologici, filosofici e poetici. Frate Bongiovanni da Cavriana in quel di Mantova intese col suo poema a propinare al lettore un antidoto contro il veleno della tentazione, simboleggiato nel trifauce Cerbero; epperò vi snocciolò in gran copia ammaestramenti dottrinali ed esortazioni al dispregio de' beni terreni, rincalzando gli uni e le altre con paurose descrizioni del novissimo giorno, dei segni che lo prenunzieranno e delle pene riserbate ai reprobi nell'altro mondo, alle quali si contrappongono i gaudi della celeste Gerusalemme.

COMBATTIMENTO CONTRO LA LUMACA — DISEGNO TOLTO DA UN CODICE DEL XV SECOLO.
(V. Nisard, *Histoire des livres populaires*).

Se la letteratura è arte, non è facile davvero trovarvi una nicchia per codesto poema, insulsa filastrocca di versi ritmici di varia struttura, goffamente adorna delle puerili ricercatezze formali care al medio evo, talvolta oscura per i viluppi dello stile, più spesso ansante nelle fughe interminate dei sostantivi, degli epiteti, delle proposizioncelle giustapposte. Ma, siamo giusti, fra Bongiovanni, ancorchè osi ricordare a riscontro dell'opera sua miserella le opere nel suo grande conterraneo Virgilio, non ha velleità letterarie; egli appartiene alla varietà medievale di quella specie di scrittori, che il Croce argutamente battezzò dei produttori di letteratura. Allora, nell'età classica dei fervori ascetici, costoro alla gloria dell'arte non aspiravano, chè gloria ed arte reputavano vanità mondane; ma dell'arte o, per meglio dire, dei meccanici artifici che la simulano, si valevano al raggiungimento dei loro fini educativi, e spesso cessavano la fatica del loro grosso comporre, copiando o rimanipolando roba altrui. Il Cavrianese infatti confessa d'avere costrutto parte del suo edificio con « pietre adatte e ben pulite » che trovò in altri edifici; e la peregrina erudizione del Novati addita questi partitamente.

Sono plagi belli e buoni le licenze che il bravo francescano si prende colle opere che aveva dinanzi; ma — si sa bene — alla morale d'un'età che nella letteratura ascetica (nè soltanto in essa) pregiava la contenenza, comune proprietà di tutte

le anime cristiane, non la forma espressiva, era straniero il concetto di quel reato; e d'altra parte i versi spiccioli e i lunghi frammenti di scritture già più o meno popolari, le sentenze e i proverbi di cui fosse infarcita una nuova scrittura, erano per questa un buon salvacondotto, che ne agevolava e legittimava la diffusione e quindi ne rendeva più larga e sicura l'efficacia educativa. Non opera d'arte dunque l'*Antieerberus*; ma bello e vivo esempio — ed in ciò, assai più che nelle ovvie leggende ond'è gremito, sta la sua importanza — di criteri letterari e di metodi compositivi molto seguiti nel medio evo.

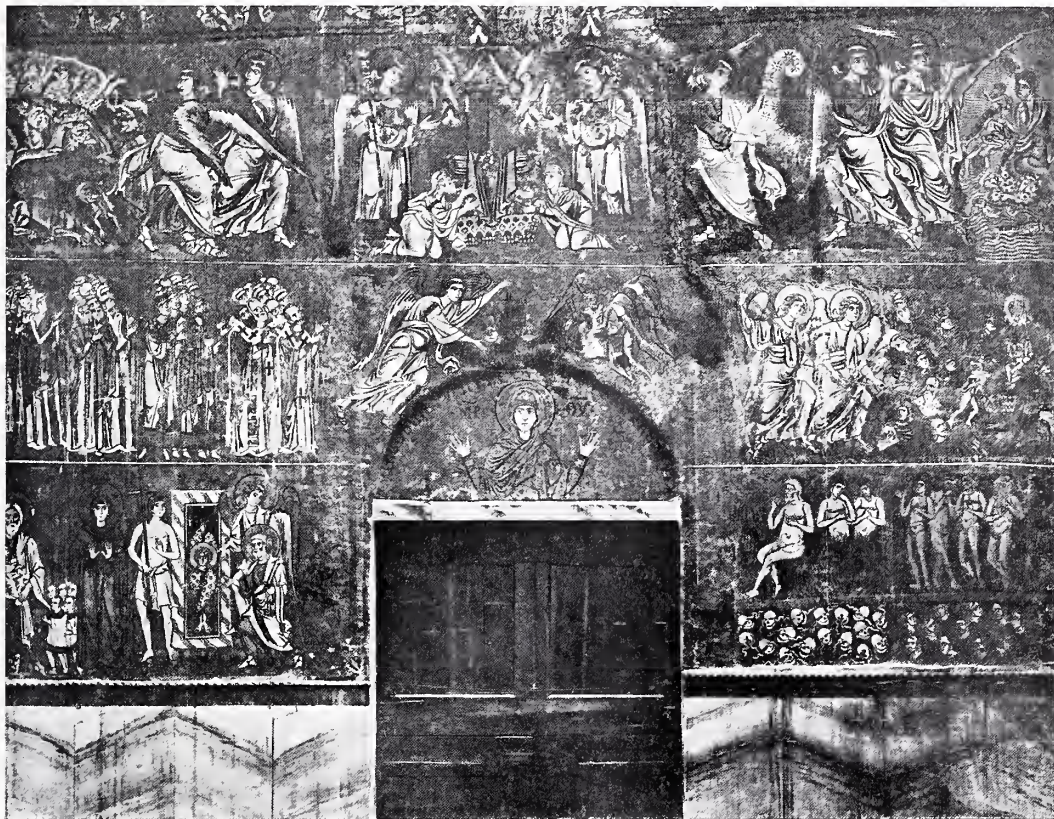
IL GIUDIZIO UNIVERSALE — PARTE SUPERIORE DEL MOSAICO DELLA CATTEDRALE DI TORCELLO.

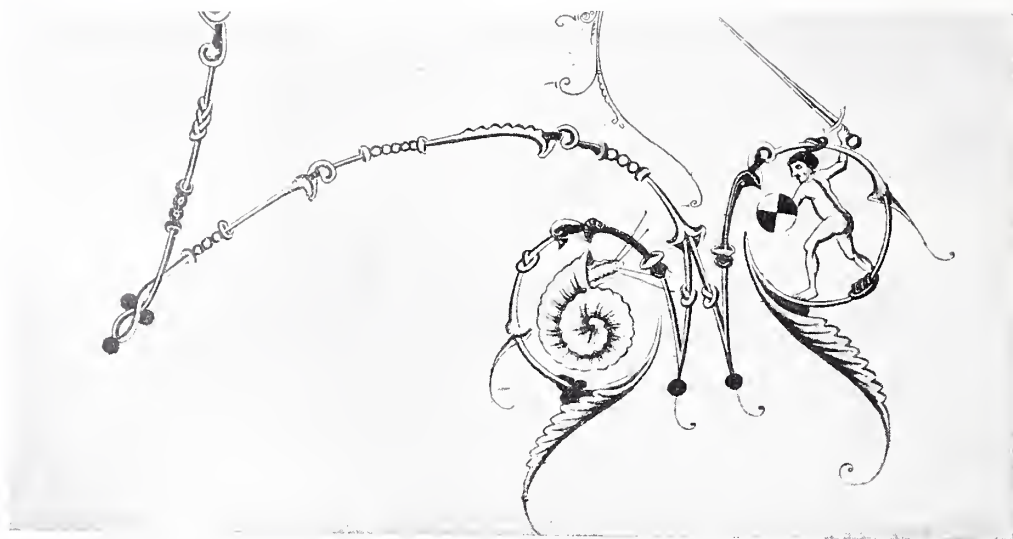
***

Al gaio mondo dell'amore e della cortesia, a idee e costumanze importate in Italia d'Oltralpe, ci richiamano il quarto e il quinto saggio del volume, nell'un dei quali il Novati propone una nuova interpretazione d'un antico e famoso componimento volgare, cioè del cosiddetto *Lamento della sposa padovana*, e nell'altro si studia di determinare il carattere d'una perduta raccolta di *Detti d'Amore*.

Il *Lamento*, che ormai sarà bene chiamare *Il frammento Papafava* dal nome della nobile famiglia padovana, nel cui archivio Vittorio Lazzarini lo riscoperse sulla pergamena originale, descrive lo stato d'animo d'un *pellegrino* spasimante per una fiera beltà, timido e muto dinanzi a lei, ma fiducioso di giungere un giorno « a complir la soa entendança ». Quel *pellegrino* certo non è un pio romeo; è, secondo un simbolismo molto in voga a quel tempo, una figurazione dell'innamorato fog-

giata sui precetti della scienza erotica cortigiana; e il frammento in cui compare, fece parte molto probabilmente d'un poemetto allegorico-amoroso, che descriveva i travagli d'un amante non corrisposto ad ammaestramento e conforto di quanti si fossero lasciati prendere alle reti del cieco fanciullo. Per con sì efficace semplicità di tocchi, con tanta delicatezza e verità di sentimento da rivelarci una singolare fantasia di poeta.

Tutti sanno ormai come la critica abbia sfatato la leggenda delle Corti d'amore, veri tribunali giudicanti in materia amorosa, e abbia ridotto questo

IL GIUDIZIO UNIVERSALE — PARTE INFERIORE DEL MOSAICO DELLA CATTEDRALE DI TORCELLO.

la storia è senza dubbio da lamentarsi che questo antichissimo documento dell'ammirazione suscitata fra noi dal *Romanzo della Rosa* e da altri testi affini ad esso per materia e per patria, sia andato in gran parte perduto; ma forse anche per l'arte, giacchè nell'esempio di « bona çilosia » cioè di perfetto amor coniugale, che pur ci rimane, il quadro della vita pura e tranquilla che la sposa fedele conduce nella sua « camarela » durante la lunga assenza del marito andato *in Pagania*, è disegnato preteso istituto alle proporzioni ben più modeste d'una piacevole consuetudine, per la quale casi d'amore, in generale immaginari, erano discussi e risolti secondo principii tutt'altro che fissi. La consuetudine, francese d'origine, riuscì accetta anche alla società feudale italiana; tant'è vero che non pure il boccaccesco Filocolo trovò un'eletta brigata disputante intorno a questioni amorose sotto la guida di Fiammetta, là sulla marina napoletana, ma già nel Dugento correvano i menzionati *Detti*

COMBATTIMENTO DEL LOMBARDO E LA LUMACA — DAL CODICE N. 22, FONDO LATINO, DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE A PARIGI.

d Amore, dei quali almeno alcuni erano risoluzioni di dubbi intorno a codesta materia.

Li ricorda di passata Francesco da Barberino e li mettono a profitto, ancora tra lo scorcio del secolo XIV e il principio del XV, il Sercambi e Poggio Bracciolini, come opera d'una madonna Bombaccaia de' conti di Montescudaio, castello in Val di Cecina. Di costei, che dovette essere imparentata coi conti della Gherardesca, non v'ha ragione per negare la storica realtà, ancorchè non l'attestino i documenti finora noti; dubitar si può bene dell'autenticità de' suoi *detti*; ma la tradizione che glieli attribuiva, evidentemente impersonava in lei la gentil costumanza delle cavalleresche riunioni. Se dobbiamo prestar fede al novellatore lucchese, i quesiti sottoposti al senno di madonna Bombaccaia e le sue sentenze, non sono per vero di tale genere che una signora per bene possa oggi ascoltarli e pronunziarle. Ma anche in Francia le questioni e le dispute onde le gaie radunanze delle dame e dei cavalieri si dilettavano, non erano tutte oneste e castigate come quelle che il cappellano Andrea riferisce nel suo libro famoso, risolte e terminate dalla contessa di Sciampagna, dalla regina Eleonora e dalle altre lor pari. E volgendo lo sguardo a meno remota età, non sono a noi oggetto di gran meraviglia le novelle scollacciate e le facezie salaci, che in pieno Rinascimento davano spasso alle conversazioni della miglior società, arridenti e plaudenti le più virtuose dame del tempo?

* * *

Le costumanze e la letteratura di Francia furono nella seconda metà del Dugento ben largamente diffuse in Toscana, dove mentre si formava la raccolta dei *Detti* di madonna Bombaccaia, il *Roman de la Rose* era letto, tradotto, rimaneggiato, e la lingua d' Oltralpe era usata da gente del paese nella composizione d'opere dottrinali e narrative. Ma l' azione della civiltà francese fu senza dubbio più intensa nell'Italia superiore, massime nel periodo

COMBATTIMENTO CONTRO LA LUMACA.
DAL CODICE VIII, 194 DELLA BIBLIOTECA ROSSIANA DI LAINZ-WIEN.
(V. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, v. III).

che si stende da quel tempo sino ai primordi del secolo XV. Ivi il popolo ascoltò con diletto e commozione, sulle piazze di Milano, di Bologna, di Treviso, le recitazioni dei giullari francesi, e talvolta fece suoi quei canti, ripetendoli alterati e volti in un ibrido gergo; ivi le classi sociali più elevate lessero avidamente le gesta dei Romani, le imprese di Carlo e di Rolando e le avventure degli erranti narrate in lingua d'*oil*, e a testi dettati nel medesimo idioma ricorsero per apprendere nozioni di storia, di morale, di scienza; ivi i *fabliaux* birichini e gli scherzosi episodi dell'epopea animalesca allietarono, insieme colle novellette indigene, i sollazzevoli convegni del popolo e dei magnati.

Le testimonianze del fatto singolare sono abbondanti e ben conosciute. Tuttavia per quel che concerne la società cortigiana, avviene di rado che tante se ne trovino, naturalmente riunite e valevoli per un'ampia distesa di territorio, quante nel sesto di questi studi del Novati; dove sono riferite ed egregiamente illustrate lettere che personaggi cospicui scambiarono coi Signori di Mantova dal 1366 al 1380. Si comincia con Manfredino della Rosa signor di Sassuolo, che chiede a Guido Gonzaga parte d'un farraginoso romanzo ascritto ad Elia de Borron; viene poi il padovano Francesco da Carrara, cui si manda un Tito Livio *in lingua francigena*; poi un de' figliuoli di Bernabò Visconti, Ambrogio, che desidera un *bell'Aspromonte*. Lodovico Gonzaga si dà un gran da fare per ricuperar certa vasta cronaca universale, pur essa *in lingua francigena*, ch'era stata mandata a Ferrara. E per ottenere in prestito libri francesi e latini, tiene un'attiva corrispondenza con lui, Giberto da Correggio figliuolo di quell'Azzone che fu sì caro al Petrarca. La biblioteca dei Gonzaga, la cui ricchezza di codici francesi è manifesta altresì per un inventario del 1407, era come la fonte cui si dissetavano quanti erano avidi di transalpina coltura.

* * *

Dalla corte gonzaghesca ai palagi delle signorie democratiche di Toscana; dai voluminosi e prolissi romanzi francesi ad un'agile e succinta canzone a ballo. Siamo ai due ultimi saggi.

Era costume di quelle signorie stipendiar canterini o giullari, che colla recitazione di versi propri od altrui allietassero le mense dei Priori e onestamente ricreassero gli animi stanchi delle gravi cure dello Stato. Il Novati ricompone di sui documenti la storia del leggiadro costume a Firenze nella seconda metà del secolo XIV e la illustra pubblicando (insieme con un più lungo, ma artisticamente assai più misero componimento d'un altro verseggiatore) una canzone d' un Benuccio, barbiere orvietano, che sebbene non assoldato officialmente, i Signori chiamavano spesso fra le mura di Palazzo Vecchio per aver piacere de' suoi sonetti e ballate. Piena di vivezza e di sapor trecentesco, la canzone enumera

CANZONE A BALLO — DA LEGNO FIORENTINO DEL SEC. XV.
(V. *Canzonette Antiche*, Libreria Dante, Firenze 1884).

alla brava le frutta ond'è ricolmo un immaginario paniere che Benuccio offre a' suoi ospiti, e termina coll'augurio che l'orto danneggiato dalla brinata gli « frutti meglio quest'altr'anno ». I Priori dovevano capire il latino.

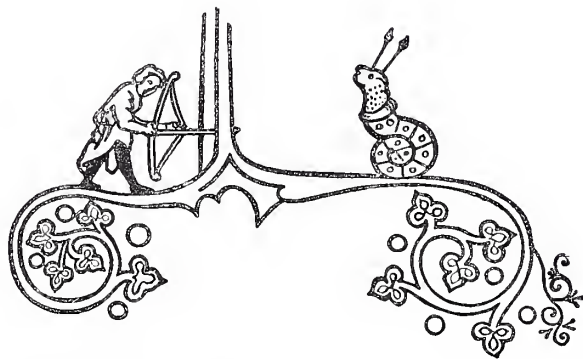
La « vecchia canzone a ballo » da cui s'intitola l'ultimo saggio, è quella, *Quanti polli è in sul pollaio*, che si cantava ancora a mezzo il Cinquecento. Adesso è scomparsa dal repertorio lirico popolaresco. Ma in un gioco infantile, detto, secondo i luoghi, di Madonna Pollaiola o di Signura Donn'Anna Maria o di Madama Firusela o altrimenti, — la bella analisi del Novati ne determina la semplice forma originaria — essa vive tuttora la gaia

sua vita, battendo il tempo a passi e volteggi, risolvendosi spesso nell'alto squillo di schiette risate. Caso curioso, ma forse non unico, d'un *rottame* del mondo medievale, salvato, attraverso l'età moderna, dal mondo piccino.

*
* *

Questi saggi, che l'infaticabile amico era venuto pubblicando nell'ultimo ventennio quasi piacevoli intermezzi de' suoi lavori di più gran lena e che ora ritoccò, ampliò e in qualche parte rifece, racchiudono, come ho procurato di mostrare, una bella copia di fatti e d'acuti rilievi, giovevoli alla rappresentazione piena e fedele della vita medievale. Prendono occasione da aneddoti spiccioli, per sè stessi impari talvolta anche ad un interesse storico ragionevolmente esteso; ma il Novati, grazie alla bontà del metodo, alla sua mirabile dottrina, alla perspicacia della sua critica, riesce a trarne raggi di viva luce a dichiarazione d'alcuni atteggiamenti psicologici, di certe costumanze dell'età media e degli scambi intellettuali che intercedettero allora tra Francia e Italia.

Pur troppo la storia del medio evo, una storia, intendo, compiutamente e sicuramente rappresentativa d'uomini, di fatti, di cose, scevra così d'asserzioni arbitrarie, compiacenti dissimulatrici, come di discussioni critiche e d'incertezze, sincere rivelatrici d'ignoranza, non si scriverà forse mai; tante sono le notizie che il tempo ci ha invidiato, tante e sì larghe le lacune nella nostra conoscenza di quella lontana realtà. Ma libri come questo del Novati, segnano passi notevoli verso l'idealità che vagheggiamo e perseguiamo assiduamente senza speranza di raggiungerla; cioè verso quella perfetta visione storica, in cui non pur dovrebbero essere limpide e certe tutte le linee maestre, ma giustamente atteggiate e illuminate le figure e le cose, e ben temprati tutti i colori del grande quadro; intera insomma la risurrezione della realtà degna di storia dinanzi all'occhio della fantasia evocatrice.

VITTORIO ROSSI.

COMBATTIMENTO CONTRO LA LUMACA — DA UN MANOSCRITTO DEL XIII SECOLO DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE A PARIGI.
(V. CHAMPFLEURY, *Histoire de la Caricature au Moyen-Age*).

GROTTAFERRATA — VEDUTA DELLA BADIA.

LA BADIA DI GROTTAFERRATA E LA MOSTRA ITALO-BIZANTINA.

CARTOLINA COMMEMORATIVA DELLA SCUOLA PALEOGRAFICA DELLA BADIA.

DALLE piccole finestre aperte incontro a Roma, la campagna romana si distende infinita e isolata, fino ai monti che la chiudono da un lato, fino al mare che si indovina dall'altra parte. Quest'oceano di terra solitaria e suggestiva ripete ancora oggi una voce assai antica. Quale ora appare dalle finestre del convento greco, tale dovette apparire tanti secoli fa agli abitanti primitivi di queste colline che, attratti dalla pianura lusingatrice, scesero verso l' ampio fiume biondo a fondare la città.

Qui sopra, poco più in alto, era Alba Longa, sulla sponda del prossimo lago di Albano, e da queste colline scesero i popoli alla conquista del mondo. In questa terra che fu il nucleo primo della latinità, è ora il convento greco di Grottaferrata. Per uno di quei sublimi contrasti della storia, così comuni in Roma, la civiltà bizantina si è fissata sulla stessa culla della latinità, sulle memorie più sacre dell' origine di nostra gente. Quel che fu un giorno gloria latina oggi è greco, e il bizantinismo ha invaso Roma pur sui ricordi della sua prima origine.

Anche un'altra memoria gloriosa dell'antichità latina qui si è perduta quasi del tutto. Tra le tante ville che i ricchi patrizi romani si erano costruite sui verdeggianti colli albani, qui era la villa famosa di Cicerone, ove il grande oratore aveva imaginato le sue *Discussioni Tusculane*. La villa ch'egli amava tanto e che gli era costata così cara, fu il

CARTOLINA COMMEMORATIVA DELLA SCUOLA PALEOGRAFICA DELLA BADIA.

CASTELLO DI GROTTAFERRATA. (Fot. Moscioni).

teatro delle imaginarie conversazioni con gli amici che « ad beate vivendum maxime necessarias aperuerunt ». Da questi colli fortunati l'oratore filosofo dava i suoi consigli sulla vita felice « Primus est enim de contemnenda morte; secundus de tolerando dolore; de aegritudine lenienda tertius; quartus de reliquis animi perturbationibus; quintus docet ad beate vivendum, virtutem se ipsa esse contentam ».

Ma anche l' eco delle discussioni di Cicerone si è perduta nel tempo: più forte, più resistente, la voce dell'Oriente lontano ha vinto la prossima latinità.

* * *

Nove secoli di vita rappresentano, nel monastero di Grottaferrata, nove secoli di attività gloriosa. Per festeggiare appunto il nono centenario della sua fondazione, gli abati dello storico convento greco hanno organizzato un'esposizione di arte bizantina, che tra le tante esposizioni d'arte retrospettiva sarà una delle più utili di preziosi risultati, e resterà veramente memorabile.

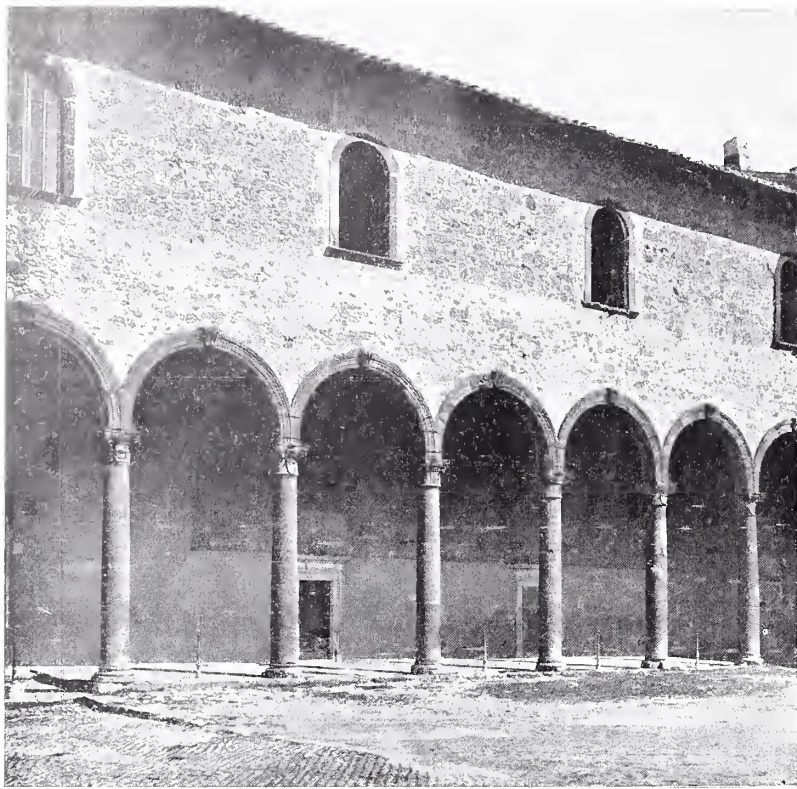
L'Abbazia di Grottaferrata fu fondata nel 1004 da S. Nilo da Rossano. La leggenda racconta, ma v'è molto fondamento storico nel fatto, che i monaci greci dei monasteri dell'Italia meridionale, essendo, sul finire del secolo X, esposti alle incursioni e alle stragi dei saraceni, padroni della Sicilia e che infestavano le coste dell'Italia meridionale, furono costretti a ritirarsi nell'interno. S. Nilo, egumeno ossia rettore di uno di questi monasteri, si era ritirato vicino a Gaeta con alcuni suoi compagni per isfuggire i saraceni, e per trovare un luogo ove poter morire in pace, essendo già assai vecchio e sentendosi presso alla tomba, e qui, nei dintorni di Gaeta, si incontrò con l'imperatore Ottone III.

L'imperatore, agitato dal rimorso dopo l'infame

INTERNO DEL CASTELLO.

uccisione del romano Crescenzio, aveva intrapreso a piedi scalzi il pellegrinaggio da Roma al santuario del monte Gargano. Al suo ritorno nei pressi di Gaeta trovò S. Nilo coi suoi compagni « sotto tende splendide di povertà » che Ottone considerava come « la capanna di Israele ». L' imperatore corse dal vecchio monaco, si prostrò ai piedi di lui, e lo sollecitò a recarsi a Roma promettendogli ogni aiuto e ogni soccorso. S. Nilo per allora si contentò di far voti per la salute spirituale del giovane imperatore: « nihil aliud rogo ab imperio tuo, nisi animae tuae salutem », e Ottone « piangendo amaramente depose la sua aurea corona fra le mani di S. Nilo e in mezzo alle benedizioni se ne accomiatò per volgere il suo cammino a Roma ».

Dopo la morte dell'imperatore, avvenuta nel 1002, S. Nilo coi suoi fedeli compagni si recò a Roma, e di qui sui colli Tusculani, sempre in cerca dell'asilo di pace. Ricoveratosi una notte in una grotta, mentre gli altri dormivano, a S. Nilo e a S. Bartolomeo apparve la Vergine che ordinò loro di erigerle quivi un tempio nelle cui fondamenta dovevano porre un pomo d'oro che consegnò loro.

I due santi coi compagni, commossi dall'apparizione, posero intanto nella grotta un'imagine della Madonna, e la difesero con una grata di ferro. Da questa grotta e da questa inferriata si volle attribuire il nome al paese e al convento, ma il nome sembra esser più antico, e aver dato probabilmente origine a questa leggenda. Certo nella metà del secolo XI esso era già comunemente conosciuto, chè in uno strumento del 1060 conservato nell'archivio di Santa Prassede è ricordato che Giovanni, arcidiacono della canonica di S. Giovanni a Porta latina, col consenso dei suoi colleghi, concedette in enfiteusi a Luca, abate del monastero di

BADIA DI GROTTAFERRATA — IL PORTICO DEL SANGALLO.

S. Maria *quae ponitur in locum quod noncupatur Cryptaferrata*, la chiesa di S. Primitivo di Gabii.

Erano allora signori di queste terre i conti di Tuscolo, e Gregorio I di questa famiglia invitò i monaci a restare, e offrì loro terre e aiuti. Così fu dunque fondato il nuovo convento Basiliano, la fama del quale volò rapidamente fra gli antichi compagni di S. Nilo, che abbandonarono i conventi dell'Italia meridionale dove si erano rifugiati e accorsero rapidamente alla nuova sede. In pochi anni il monastero acquistò fama grandissima e andò sempre maggiormente accrescendosi ed arricchendosi. Morto S. Nilo, a lui successero l'un dopo l'altro nel governo del convento i suoi compagni Paolo, Cirillo, e S. Bartolomeo, sotto la direzione del quale il convento acquistò una invidiabile grandezza e una straordinaria autorità. Durante il rettorato di questi venne quivi a morire Benedetto IX, nipote di Gregorio I di Tuscolo, quando, persuaso da S. Bartolomeo a rinunziare al pontificato per la vita scandalosa che aveva menato e per l'odio che si era acquistato presso i romani, pentito dei suoi trascorsi, fece professione al convento e si ritirò a santa vita. Una modesta lapide nella navata sinistra della chiesa segna ora la tomba del pontefice ambizioso. Sotto il governo di S. Bartolomeo e de' suoi immediati successori, il convento godè una pace fortunata che gli permise di ingrandirsi e di accrescersi, finchè gli avvenimenti del 1163 non costrinsero i monaci ad abbandonare il loro convento. In quell'anno i normanni e i tedeschi avevano invaso il Lazio e vi menavano aspra guerra, onde i monaci di Grottaferrata dovettero con le cose sacre rifugiarsi per qualche tempo a Subiaco, ove rimasero finchè con la distruzione di Tuscolo non cessarono del tutto le lotte fra gli albanesi e i romani che si erano imbaldanziti e resi audaci dall'aiuto dei tedeschi.

Finite finalmente le guerre civili, i monaci poterono rientrare in pace nel loro convento. Ma intanto un' altra agitazione veniva a minacciare la quiete del sacro ritiro. Appunto dall'Abbazia di Grottaferrata papa Gregorio IX, già gravemente in urto con l'imperatore Federico II, aveva bandito il 9 agosto 1240 un concilio con l'ordine che si raccogliesse a Roma per la Pasqua dell'anno seguente. Federico, che per primo aveva avuto l' idea di questo concilio, mutato avviso per i nuovi eventi che non gli permettevano di assoggettarsi ad un tribunale sicuramente ostile, proibì al clero di prendervi parte e rifiutò qualsiasi salvacondotto. D'altra parte una lettera assai significativa di un prete diceva al clero: « Come potrete aver sicurezza in Roma, dove cittadini e preti ogni giorno si azzuffano a pro dell'uno, e contro dell'altro avversario? Il caldo v'è insopportabile, l' acqua putrida, il cibo cattivo e grossolano, l' aria grave che la si può serrare in

mano, tutta piena di sciami di zanzare: il suolo brulica di scorpioni, gli abitanti vi sono sporchi e abominevoli, malvagi e feroci. Il terreno di Roma quant'è vasto, è cavo, e dalle catacombe popolate di serpenti esalano vapori velenosi e mortiferi ».

A malgrado della minaccia dell'imperatore e dell' avvertimento del prete prudente, i cardinali e i prelati, decisi di andar a Roma, si raccolsero a Genova e partirono per mare alla volta della città. L'audacia e l' ira di Federico II li fermarono alla Meloria, ove non pochi cardinali e prelati morirono e dove molti caddero prigionieri. L' « empio attentato » colmò di gioia e di nuovo ardire l' imperatore, che, sceso verso Roma nel 1241, pose il suo campo a Grottaferrata, là dove pochi mesi prima Gregorio IX aveva rinfocolato l' odio dell' impero contro il papato. Quivi Federico rimase a lungo con le sue truppe, tentando inutilmente contro la città gli assalti e l'assedio. Nè la morte del pontefice, avvenuta il 21 agosto 1241 nel palazzo pontificio del Laterano, calmò la questione. Federico II lasciò che i due cardinali che aveva fatto prigionieri alla Meloria potessero recarsi a Roma per prendere parte al conclave, purchè poi si restituissero prigionieri. Dal conclave uscì papa Celestino IV, ma il suo breve pontificato non potè calmare l'aspra contesa: dopo poche settimane l'8 di ottobre egli era già morto, e con la sua morte cominciò un lungo periodo di sede vacante, durante il quale Federico II riprese da Grottaferrata i suoi assalti alla città, finchè, costretto a tôrre l'assedio, dovè levare il campo nel giugno 1242. L' imperatore però, come ricordo del suo soggiorno nell'Abbazia, portò via dal convento due bronzi antichi che rappresentavano un uomo e una giovenca ed erano ad ornamento di un pozzo. Questi due bronzi, probabilmente avanzo di qualche villa romana dei dintorni, furono trasportati al castello imperiale di Luceria, ad accrescere la collezione d'antichità che l'imperatore si era formato. Dopo la partenza di Federico II, Grottaferrata e il convento goderono d'una prospera pace, e i monaci poterono liberamente dedicarsi ai loro studi e alle opere d'agricoltura, le due occupazioni raccomandate da S. Nilo.

GROTTAFERRATA — FRONTE DELLA CHIESA.

Unica distrazione in quegli anni fortunati erano le frequenti visite dei papi che, nel recarsi alle loro villeggiature di Anagni e di Castel Gandolfo, sostavano per qualche giorno nella Badia. Già Innocenzo III e Gregorio IX vi avevano spesso fatta dimora, e non breve, chè si hanno ancora diverse lettere apostoliche spedite *apud Cryptam ferratam*. Anche Gregorio XI, restituita a Roma la sede pontificia dopo il lungo esilio di Avignone, nell'estate del 1377 recandosi a villeggiare ad Anagni si fermò due giorni a Grottaferrata dove fu grandemente festeggiato dai monaci.

Ma intanto le condizioni del convento dovevano essere tutt'altro che liete; le guerre civili e le invasioni straniere avevano dovuto lasciare traccie e danni assai considerevoli. Pio II, sempre amante dell'antichità e dei monumenti, per riparare convenientemente a tanti mali e a tanta rovina del convento, lo dichiarò commenda e ne fece primo abate commendatario il famoso cardinal Bessarione. Sotto il governo di questo benemerito porporato che ne

aveva preso possesso per mezzo di Nicolò Perotti, arcivescovo di Siponto, il convento risalì a nuovo splendore. Il sapientissimo cardinale ordinò anzitutto un inventario di tutto ciò che esisteva nel convento, si occupò del ricupero dei beni usurpati, riparò gli edifizi e arricchì la chiesa di arredi e di nuovi altari.

Un'età nuova cominciò con questa nomina per la Badia. Così, dopo un breve governo di Domenico Astalli, fu nominato abate commendatario il cardinale Giuliano della Rovere, che fu poi papa Giulio II, il quale compì la grande trasformazione del convento. Sotto il suo governo l'antica Abbazia risorse quasi dalle sue rovine. Fortificato il convento e munitolo di una cinta formidabile di muraglie e di fossi, per renderlo capace di resistere ad ogni assalto, si occupò pure di abbellirlo, e costruì a tal uopo il bellissimo palazzo interno e il suo magnifico portico. Il più bel quattrocento sorride di una tenera grazia dentro la fortezza paurosa, come un simbolo eloquente d' una età di guerre e di arti. L' architettura toscana del '400 si è adornata nel convento greco delle sue grazie migliori per vincere il bizantinismo, e sulle memorie del lontano Oriente ha affermato solennemente la forza irresistibile della nostra Rinascita. Il bel palazzo interno e le opere di difesa, sono stati attribuiti al Bramante e al Sangallo. Ma un'iscrizione che ricorda il nome del cardinale protettore, *Iul. Card. Ostien.*, assicura che questi lavori non furono cominciati prima del 1483, poichè il 22 gennaio di quest' anno morì il card. Estouteville, immediato predecessore del card. della Rovere nel cardinalato di Ostia. Ora il Bramante fino al 1499 fu nel Milanese, e il castello dovette esser finito nel 1494, poichè papa Alessandro VI in quell'anno lo consegnò a Fabrizio Colonna, generale pontificio.

D'altra parte lo stile del castello non permette di attribuirlo al Bramante, cui non si può nemmeno assegnare, come alcuni vollero, il palazzo e il portico che non erano stati finiti da Giuliano della Rovere e che furono terminati dai Colonna alcuni anni più tardi. Come si può riconoscere il restauratore della magnificenza romana nelle eleganze timide e fredde del palazzo e del portico?

GROTTAFERRATA — PORTA DELLA CHIESA.

Si volle invece scartare il nome di Giuliano da Sangallo, supponendolo dal 1484 al 1486 occupato intorno alla costruzione della rocca di Ostia; ma le nuove ricerche hanno dimostrato che questo insigne monumento è opera di Baccio Pontelli, e che la collaborazione del Sangallo si è limitata ad una parte secondaria. La testimonianza del Vasari a questo riguardo è tutt'altro che sicura, e l'antica tradizione che attribuisce al Sangallo i lavori di Grottaferrata merita, fino a prova contraria, intera fede. Contemporaneamente alla costruzione della fortezza di Ostia, nella quale l'opera del Sangallo non è stata ancora esattamente riconosciuta, l'architetto fiorentino può benissimo aver lavorato nella fortezza di Grottaferrata. Anzi a me non pare eccessivamente audace supporre che Baccio Pontelli, l'architetto militare protetto dal card. Giuliano della Rovere, abbia collaborato col Sangallo nella costruzione di Grottaferrata, la quale ha tanti punti di contatto con la rocca di Ostia. È

GROTTAFERRATA — INTERNO DELLA CHIESA.

questa una semplice supposizione corroborata dal fatto della collaborazione di due architetti, e dai molteplici caratteri di affinità che si riscontrano nelle due fortificazioni. Non è verosimile il supporre che il cardinal della Rovere, il quale si era servito del Pontelli e del Sangallo per la rocca di Ostia, si sia servito ancora dei due architetti per la nuova fortezza? Del resto, se non si vorrà riconoscere in questa l' opera diretta di Baccio Pontelli, non si potrà negare che il Sangallo abbia tratto dalla costruzione del suo collega ad Ostia, molti e non trascurabili elementi.

Pochi anni prima di questi lavori, sotto il pontificato di Sisto IV, il 6 giugno 1482 fu ospitato nel convento, insieme con 3000 fanti e venti squadre di cavalli, Alfonso di Calabria, figlio di Ferdinando, mandato da questi nei dominî pontifici a prender le parti del duca di Ferrara, suo genero.

Giuliano della Rovere, eletto papa col nome di Giulio II, nominò abate commendatario Giovanni Colonna, cui successe poi un altro cardinale in attesa del pontificato: il card. Giovanni Maria Ciocchi di Monte Sansovino, che fu poi papa Giulio III.

Sotto il queto governo di questo e degli altri abati che seguirono, il convento e la chiesa furono ancora restaurati e abbelliti. Due abati di casa Farnese lasciarono quindi degna memoria: l'abate Alessandro Farnese fece un nuovo coro e rifece il soffitto, che era stato quasi interamente distrutto quando, nel 1508, vi era stato tolto tutto il piombo che dovette servire a coprire la cupola di S. Pietro in Vaticano, e l'abate Odoardo Farnese fece decorare dal Domenichino la cappella dei Santi Nilo e Bartolomeo.

Per due secoli interi nulla di importante e di grave avvenne nel secolare convento, due secoli giusti, poichè nel 1810 l'Abbazia famosa fu soppressa dal governo francese. Poco tempo fortunatamente essa rimase chiusa e abbandonata, chè nel 1814 i monaci dispersi poterono tornare ad abitare nel loro convento, e d'allora essi ripresero con nuova lena i loro lavori, a maggior gloria e a lustro migliore del convento famoso. L'attività loro si è ora esplicata principalmente nello studio e nelle copie di antichi codici greci. La biblioteca del convento, di antica origine, è ancora oggi ricchissima e preziosa,

IL REDENTORE, LA VERGINE E S. GIOVANNI — MUSAICO NELLA CHIESA DI GROTTAFERRATA.

STORIA DI MOSÈ — FRAMMENTO DI ANTICHI AFFRESCHI NELLA CHIESA DI GROTTAFERRATA.

ESPOSIZIONE DI GROTTAFERRATA.

E. ZANFURNARI: LA DEPOSIZIONE DI SANT'EFREM — MUSEO VATICANO.

ESPOSIZIONE DI GROTTAFERRATA — STOFFA COPTA (VI SECOLO) — MUSEO VATICANO.

quantunque essa abbia subìto delle considerevoli depredazioni sotto Paolo V, che trasportò i codici più rari nella biblioteca vaticana, e sotto Urbano VIII, che ne trasportò molti altri alla biblioteca Barberiniana.

* * *

Quale oggi ci appare l'Abbazia di Grottaferrata ha perduto gran parte del suo aspetto antico. Le più antiche costruzioni sono quasi interamente scomparse per i lavori che il card. della Rovere fece fare per fortificare il convento, per quelli dell'abate Giovanni Colonna, e per la ricostruzione che subì la chiesa nel 1754 per opera del card. Guadagni.

Un'antica tradizione dice che quando S. Nilo e i suoi compagni accettarono l'offerta del conte di Tuscolo, questi diede loro in dono la parte della collina dove era stata un tempo la famosa villa di Cicerone, e che il convento fu cominciato a costruire appunto sulle rovine della villa ciceroniana. Questa tradizione fu a lungo discussa, respinta e difesa a volta a volta da scrittori locali e da archeologi. Le indicazioni lasciateci da Cicerone e da altri autori latini non sono così precise da permetterci di riconoscere con sicurezza la posizione della villa ciceroniana e resta tuttavia assodato che il convento e la chiesa furono costruiti sui resti di una villa romana, assai grande e assai ricca.

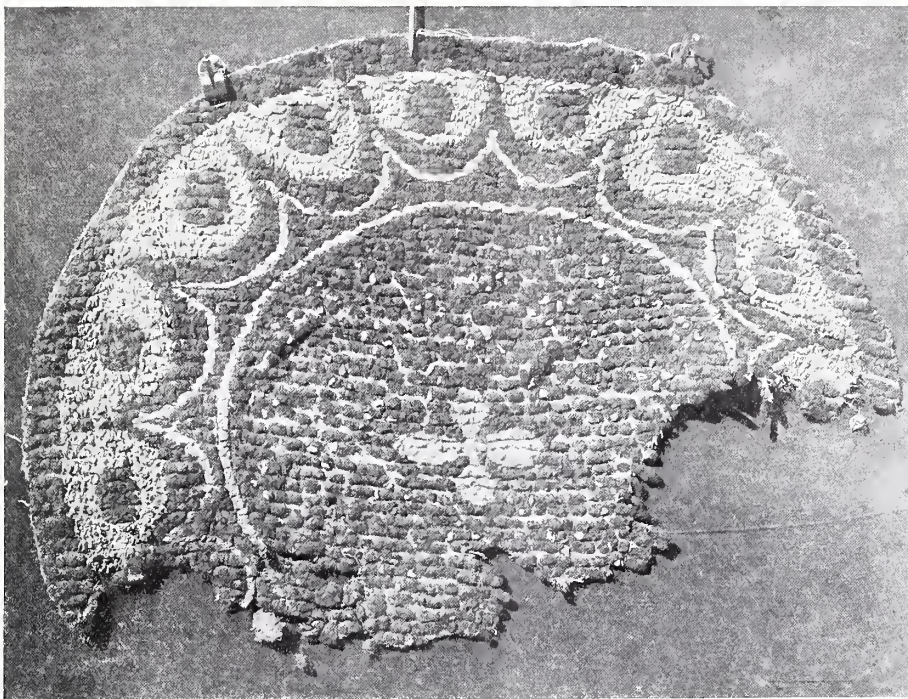
La tradizione considera S. Bartolomeo come un secondo fondatore del convento: a lui certo si deve la costruzione della chiesa che fu consacrata il 17 dicembre del 1024 da Giovanni XIX della famiglia di Tuscolo, la nobile famiglia signora di quei luoghi, e che assai probabilmente avrà contribuito alla costruzione della chiesa e del convento.

Si sa poi che nel 1131 sotto Niccolò II abate fu consacrato l'oratorio o piccola chiesa presso la maggiore, dedicata in origine ai santi martiri Adriano e Natalia o Anatolia, e poi ai Santi Nilo e Bartolomeo, e che fu restaurata nel 1192 dall'abate Ilario, e nel 1610 decorata dal Domenichino. Null'altro si sa delle costruzioni nel convento, fino all' età del Bessarione, quando cioè esso cominciò lentamente a trasformarsi e a prendere l' aspetto che ha conservato fino ad oggi.

La chiesa si compone di tre parti, il nartece, la chiesa propriamente detta e la cappella dei Santi Nilo e Bartolomeo.

A malgrado dei restauri che ne hanno sfigurato l'aspetto primitivo, oggi ancora sono nella chiesa dell'Abbazia memorie non trascurabili delle sue origini.

Sulla porta della chiesa è ancora in greco questa inscrizione alata: « Voi che siete per entrare nella porta della casa, portate fuori l'ebrietà de' pensieri onde benigno troviate il giudice dentro ».

La porta che reca una decorazione in marmo con tralci di vite e teste di uomini e di animali, del secolo XI, racchiude due imposte in legno scolpito della stessa età, o poco posteriori.

ESPOSIZIONE DI GROTTAFERRATA — STOFFA COPTA (VI SECOLO) — MUSEO VATICANO.

Sopra la porta è un musaico del principio del secolo XI che rappresenta la *Deesis*, la Madonna come avvocata e protettrice, rappresentazione propria dell'arte bizantina. Il Cristo, seduto su un ricco trono, benedice con la mano destra alla maniera greca, e tiene con la sinistra il libro delle verità sul quale è scritto 'Εγῶ ἐιμι ἡ Θύρα δι' ἐμοῦ ἐάν τις εἰσέλθη. A destra del trono sta la Vergine e a sinistra il Battista in atto di invocare il Cristo: tra la Madonna ed il trono è una piccola figura di abate basiliano, con la cappa ornata di bianco e il bastone, segni della sua autorità, che alcuni supposero rappresentasse S. Bartolomeo. Questo musaico è piuttosto opaco di colore, senza quei lampi di luce che ravvivano spesso i musaici bizantini. Anche le figure diritte, rigide, dure, mancano di quella grandiosità e di quella bellezza che splendettero spesso nell'arte bizantina. Esso mostra d'esser stato compito in età più tarda di quella che si crede comunemente, da un debole maestro che ripete poveramente un antico modello.

Un altro musaico ben altrimenti importante è sull'arco trionfale della chiesa. In esso sono figurati i dodici apostoli seduti davanti ad un tappeto d'oro, sopra il quale risplende il cielo stellato. Essi sono seduti sopra troni riccamente ornati e ciascuno di essi è indicato dal suo nome scritto in greco. Nel centro della scena è un trono vuoto, dinanzi al quale è un disco con l'imagine dell'agnello divino, e sul capo nimbato degli apostoli posa la fiamma dello Spirito Santo.

Questa scena è stata interpretata da alcuni come una rappresentazione della ἑτοιμασια, la comunissima rappresentazione propria dell'arte bizantina, nella quale i dodici apostoli, a sei a sei, fiancheggiano un gruppo centrale identico a quello della δέησις, formato cioè dal παντοκράτωρ seduto in trono, dalla Madonna e dal Battista. Il musaico famoso di Torcello, alcuni affreschi del Monte Athos, e parecchie miniature, rappresentano questa scena così comune nell'arte bizantina. Ma se il trono apocalittico ha potuto far interpretare così la scena, la mancanza di San Paolo (chè tutti i santi sono indicati nel musaico col loro nome e San Paolo solo vi manca)

e il segno dello Spirito Santo, nella forma comune della fiamma di fuoco sulle teste degli apostoli, dimostrano che qui si tratta invece della rappresentazione della Pentecoste. Il trono apocalittico che ha ingenerato l'errore, quale oggi appare, è un rifacimento che rimonta a poco tempo fa, al 1857, quando il card. Mattei fece restaurare tutto

CAETUS APOSTOLICUS RESIDENS CUM IUDICE (CHRISTO) PRAEMIA IUDICIO MERITIS DECERNIT IN ISTO....

inscrizione che evidentemente è assai posteriore all'esecuzione del musaico, come lo dimostra anche il fatto che è in latino, mentre le altre inscrizioni del musaico sono in greco.

Un musaico in San Marco a Venezia spiega la

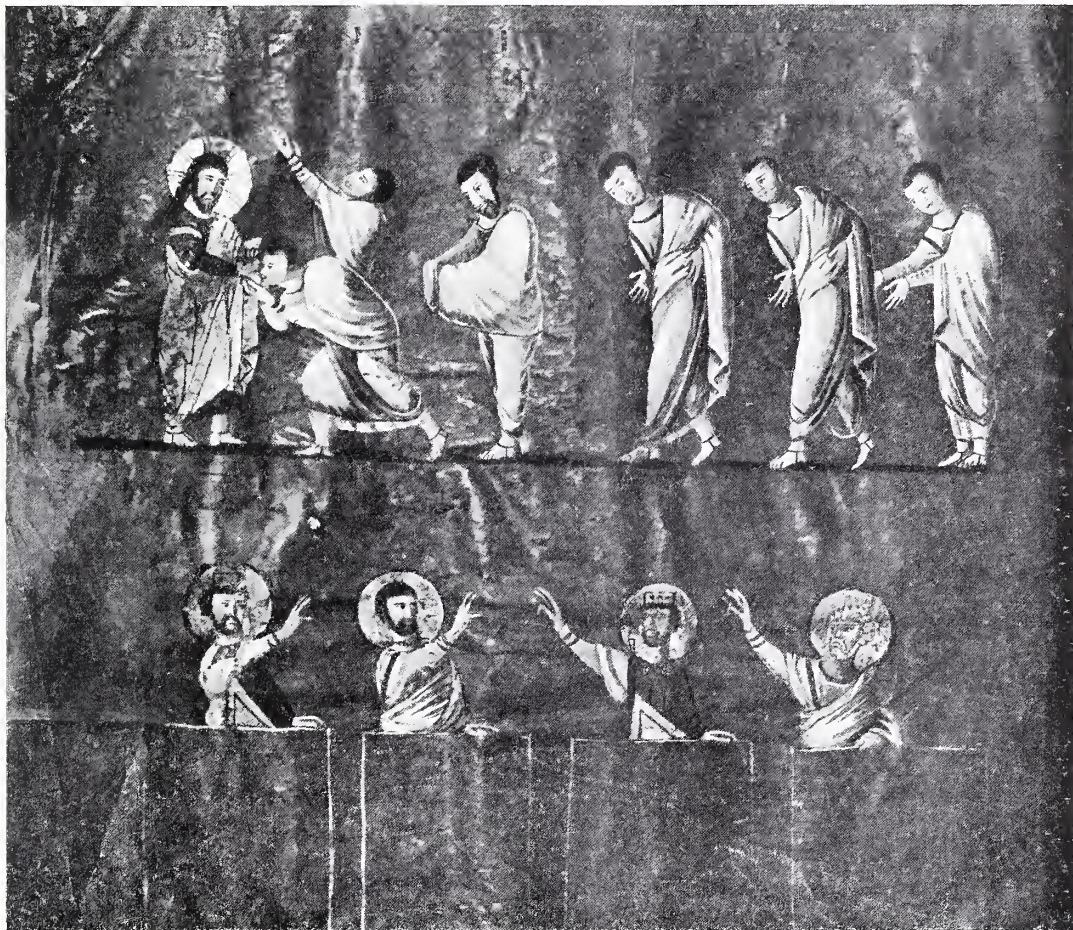
ESPOSIZIONE DI GROTTAFERRATA — PIATTO ARGENTEO PROVENIENTE DALLA SIBERIA — ROMA, COLLEZIONE STROGANOFF.

il musaico rovinato dal tempo e dall'incuria. Esso esisteva anche in origine, ma in altra forma e con altro significato, chè sopra esso doveva essere il libro degli Evangeli e la colomba dello Spirito Santo. Rovinato il trono coi suoi simboli, e perdutasi traccia di questi, si suppose l'esistenza del Cristo seduto sul trono, e si credette che la scena rappresentasse il Giudizio finale, tanto che nel 1592 il De Vigne lesse sotto il musaico questa inscrizione:

rappresentazione di Grottaferrata; in una cupola della navata destra sono rappresentati in giro i dodici apostoli, sul capo dei quali piove dal centro della cupola il raggio divino. E anche qui il centro della scena è occupato dal trono della maestà divina sul quale, sopra un cuscino, è posto il libro degli Evangeli e sopra questo è la colomba dello Spirito Santo.

Non è più dunque la rappresentazione della ἑτοίμασία, in questa mirabile scena, ma quella della

discesa dello Spirito Santo, secondo una forma tutta bizantina e insolita nell'arte occidentale, e quale si riscontrò pure in un musaico di una cupolina della Santa Sofia di Giustiniano a Costantinopoli.

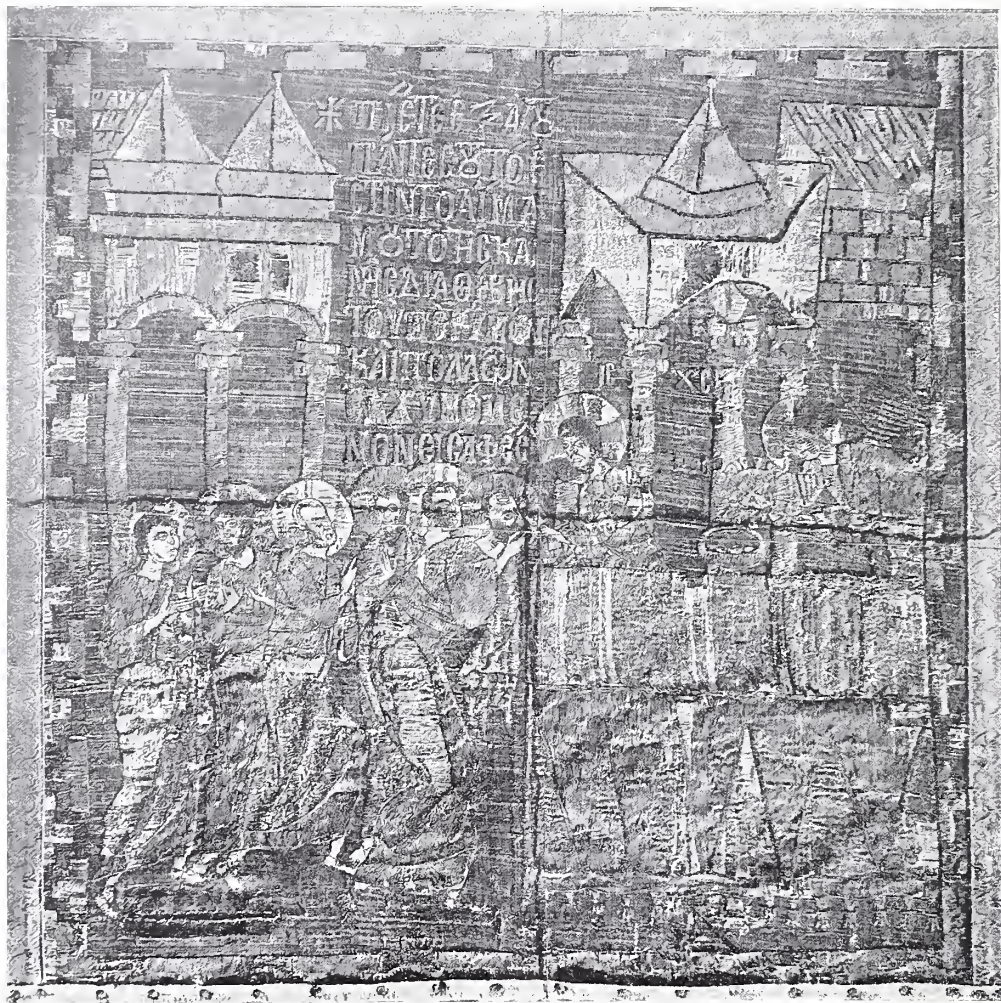
Questo musaico, che appartiene alla fine del secolo XII, mostra il miglior fiorire dell'arte bizantina e l'altro San Giacomo un pallio verde scuro e San Pietro e San Matteo una tunica quasi nera. E questa varietà di forme si ritrova pure nei tipi, chè se la maggioranza degli apostoli è rappresentata in età avanzata, con barbe folte e capelli bianchi, San Giovanni, San Tommaso e San Filippo sono im-

ESPOSIZIONE DI GROTTAFERRATA — CODICE PURPUREO DI ROSSANO.

nello splendido colorito, nell'aggruppamento non monotono, nei panneggiamenti vari, ben composti, sculturali, nella sapiente conoscenza delle forme.

Un'aria classica spira ancora in queste figure. Gli apostoli sono vestiti di tunica e pallio, e hanno i piedi calzati di sandali. I vestimenti sono generalmente lumeggiati con grande garbo di verde chiaro o di rosso; soltanto San Tommaso e San Giacomo hanno un pallio rosso chiaro, Sant'Andrea

berbi, con capigliatura corta, bionda nei due primi e nera in San Filippo, mentre San Simone è quasi calvo.

Questa varietà di forme e di tipi propria dell'età migliore dell'arte bizantina mostra come ancora nel XII secolo l'arte bizantina non si adagiasse nella imitazione pedestre di modelli famosi, ma tentasse ancora con entusiasmo le vie della verità e della bellezza.

Altre memorie mirabili di quest'età sono venute recentemente alla luce, sono frammenti di affreschi dell'antica decorazione rimasti nascosti quando nel 1575 per opera del card. Farnese la navata centrale fu coperta dal soffitto a cassettoni che ancora condata da schiere di angeli adoranti, la figura di re David e alcune scene della vita di Mosè. La tradizione dice anche che le pareti fossero decorate con rappresentazioni della vita di Cristo, ma nessun frammento è venuto a confermare questa leggenda.

ESPOSIZIONE DI GROTTAFERRATA — STOFFA DI CASTELL'ARQUATO.

si vede. Questi affreschi che sono grandemente rovinati dal tempo e dall'incuria decoravano le pareti della navata centrale e il muro di fondo.

Ben poco oggi rimane, e quel poco in assai cattive condizioni, pure esso è sufficiente a darci una idea della antica decorazione.

Tra i frammenti pervenuti fino a noi sono una rappresentazione della Trinità in una mandorla, cir-

Questi affreschi possono con verosimiglianza essere attribuiti alla fine del secolo XIII, e, tranne quello della Trinità che appare più rozzo, sono da assegnarsi ad un maestro bizantino di grande abilità, degno erede delle glorie migliori della scuola. Il dottor Toesca che li illustrò, scrisse a proposito dell'artista: « Non esitiamo a riconoscere qui l'opera di un vero artefice bizantino, sia egli ve-

nuto di Oriente o sia sorto fra noi in un ambiente ove l'arte bizantina era accolta in tutta la sua purezza: da nessuno di quegli artisti che con frase felice il De Rossi chiamò italo-bizantini, per a Roma trovava già nuove vie, la badia manteneva ancora con l'arte bizantina. Ben poteva la chiesa essere stata costrutta secondo il tipo romanico, incoronata da un cornicione gotico; sulle pareti del-

ESPOSIZIONE DI GROTTAFERRATA — SCUOLA DI CIMABUE: PANNELLO DESTRO DI DITTICO — ROMA, COLLEZIONE STERBINI

quanto sinora ci son noti, la tecnica del lumeggiare con bianche luci fu mai adoperata con tanta scienza, nè la gamma dei colori leggeri e chiari delle vesti fu mai mantenuta più simile a quella che fu prediletta dagli artisti della seconda età d'oro bizantina ». E altrove: « Gli affreschi di Grottaferrata mostrano le relazioni che nel tempo in cui la pittura l'interno, pur piegandosi alla forma narrativa propria alle decorazioni delle basiliche occidentali, l'arte bizantina dominava ancora o traverso l'impuro prisma degli imitatori, o nelle sue nobili e genuine forme » [1].

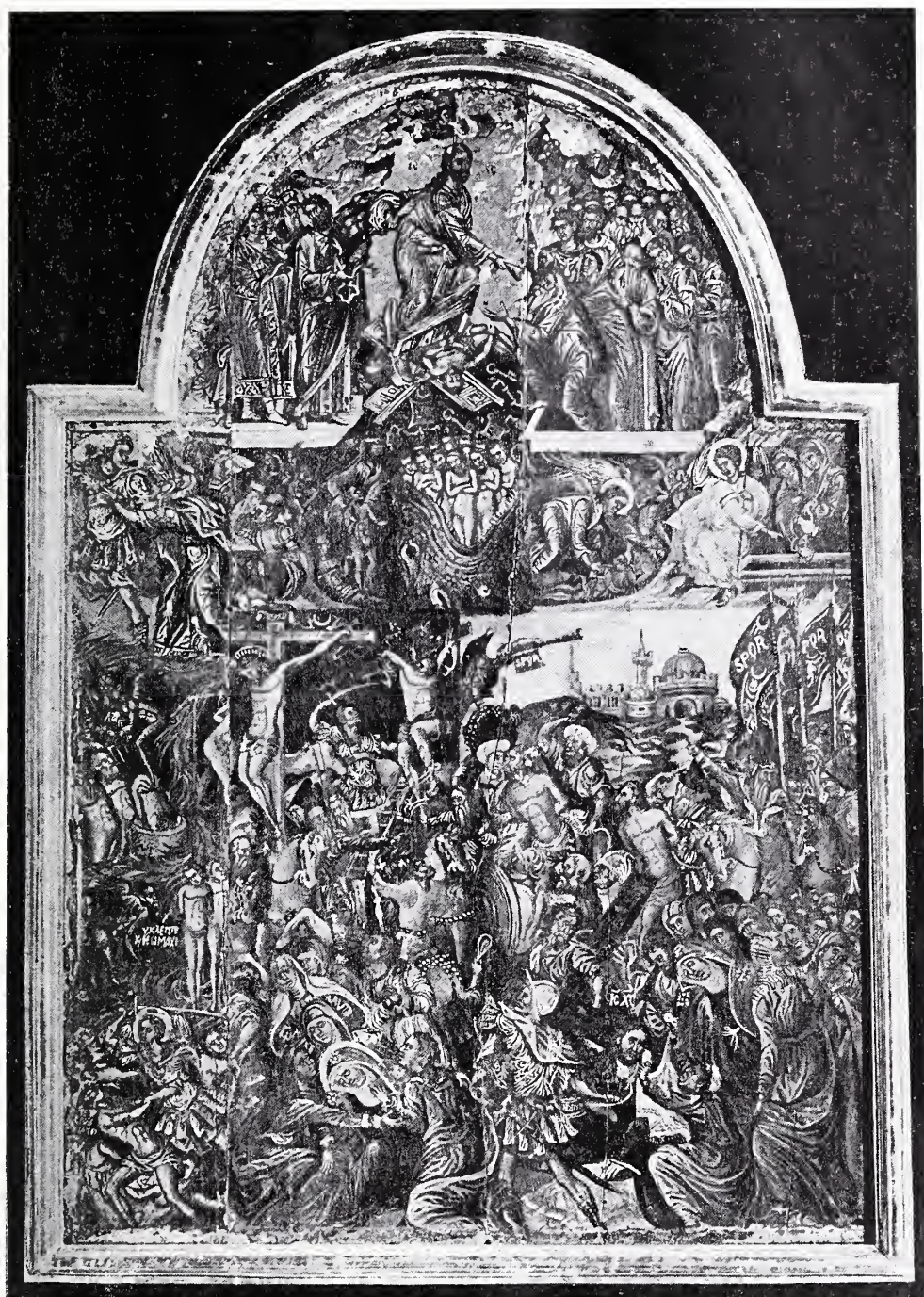
Nell'oratorio annesso alla chiesa è un'altra mirabile gloria artistica, che celebra solennemente la

[1] P. Toesca, *Notizie di Grottaferrata*. Arte, 1904, p. 317 e seg.

ESPOSIZIONE DI GROTTAFERRATA — GIOVANNI DA MOSCA: S. CATERINA — ROMA, COLLEZIONE STERBINI.

storia e la grandezza del convento e dei suoi fondatori. Non è qui più la voce dell' Oriente e del bizantinismo, ma una tarda manifestazione delle glorie migliori della più pura arte italiana.

La fortunata reazione della scuola bolognese al manierismo della pittura italiana alla fine del secolo XVI, ha dato i suoi frutti migliori nell'opera che il Domenichino compì a Grottaferrata. Il card. Farnese, abate commendatario della Badia, aveva invitato Annibale Carracci a decorar l'antica cappella consacrata ai santi fondatori. Ma il Carracci, occupato in altri lavori, si scusò di non poter assumere questo incarico, e raccomandò il giovane Domenichino che aveva allora ventinove anni e che si era già fatto conoscere nel suo studio. L' opera fu così commessa al discepolo del Carracci, il quale si mise

al lavoro con tanta lena che in 18 mesi compì tutta la decorazione. In minor tempo anzi, poichè è giunta fino a noi una lettera del maestro scritta da Bassano l'ultimo di luglio del 1609 al maggior domo del card. Farnese, nella quale il Domenichino si scusa di aver sospeso il lavoro causa la cattiva stagione estiva, assicurando che frattanto preparava i cartoni per la fine dell'opera.

ESPOSIZIONE DI GROTTAFERRATA — SCUOLA RUSSA : PANNELLO DI TRITTICO — MUSEO VATICANO.

La rapidità grande con la quale sono stati dipinti questi affreschi, si rivela chiaramente nella freschezza e nella vivacità della rappresentazione, uscita tutta di getto dalla mente esuberante del giovane maestro.

Sulle pareti della cappella il Domenichino ritrasse alcuni episodi della vita dei due santi fondatori; il miracolo dell'ossesso liberato da S. Nilo, l'apparizione della Vergine a S. Nilo e a S. Bartolomeo, l'incontro di Ottone III con S. Nilo, un miracolo di S. Bartolomeo, S. Nilo benedetto da Gesù, S. Bartolomeo che allontana un temporale, la morte e la traslazione di S. Nilo, poi Davide e Isaia e l'Annunciazione.

In questi affreschi come in quelli famosi di S. Luigi de' Francesi a Roma, il Domenichino disse la più alta parola, libera, sincera, senza pastoie, senza retorica. L'arte sua appare qui erede legittima della famosa scuola di Bologna e ripete nel tardo seicento le glorie migliori della pittura italiana.

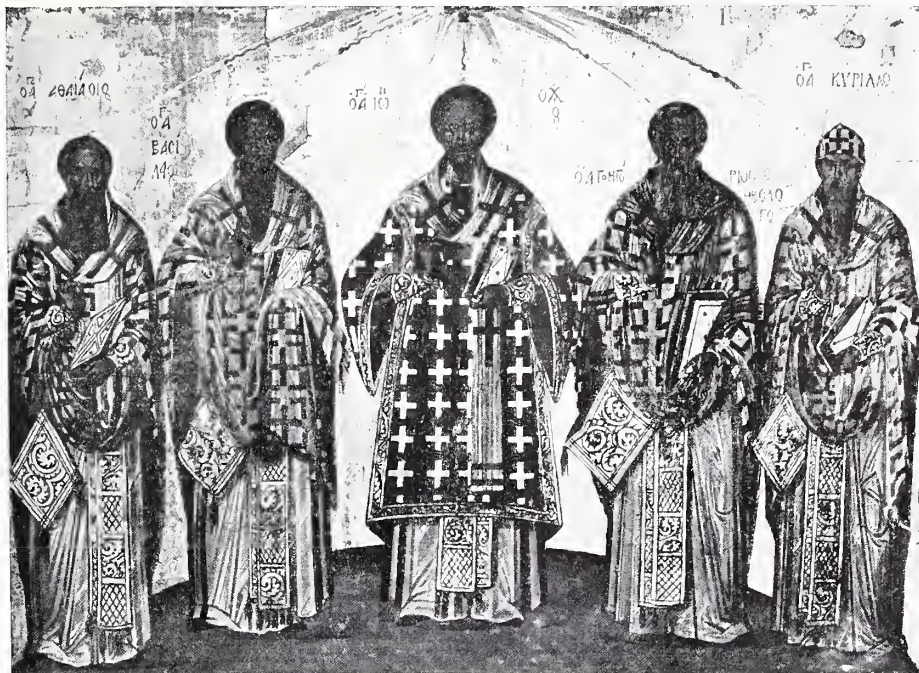
ESPOSIZIONE DI GROTTAFERRATA — SCUOLA RUSSA: LA MORTE DELLA VERGINE (SECOLO XVII ?) — MUSEO VATICANO.

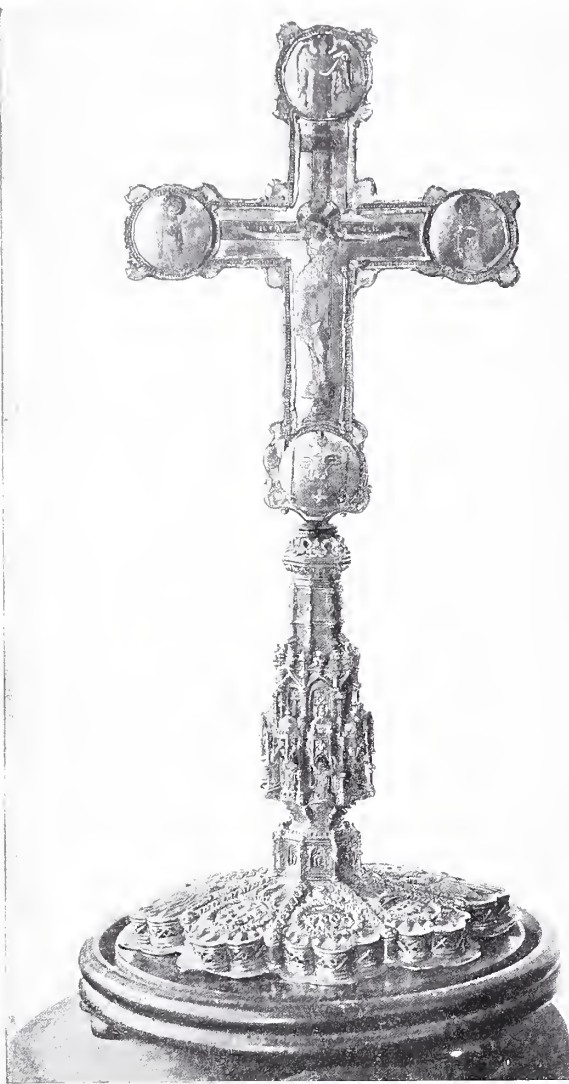
*
* *

In questa degnissima sede, solitaria oasi dell'ellenismo in Italia, è stata ora raccolta, per festeggiare il nono centenario della fondazione del convento, una esposizione d'arte bizantina. L'idea di questa mostra è stata così felice che, seppur essa non ha nel suo insieme corrisposto interamente al-

l'aspettativa di molti, ha raccolto un materiale prezioso per studi e raffronti che getteranno una luce nuova su molti problemi della storia dell'arte cristiana.

L'arte bizantina è stata troppo a lungo ingiustamente giudicata. Il nome stesso di bizantino ha risvegliato per troppo tempo idee di decadenza. Tutto ciò che era brutto, rigido, convenzionale si è chiamato bizantino, associando a questa parola anche un concetto di immobilità secolare. Pure l'arte bizantina ha avuto età di splendori mirabili, e prima della sua decadenza, le pitture e i musaici della seconda età d' oro hanno espresso imagini di bellezza incomparabile. Una trasformazione continua la portò dalle forme incerte delle origini alla bella audacia del suo fulgido meriggio, e in quest'opera di trasformazione l'arte bizantina rievocò le glorie più splendide dell' arte greca. Erede legittima di queste glorie, l'arte bizantina ne assimilò potentemente lo spirito, e portò nell' arte cristiana forme e concetti classici.

Ma l'opera sua non fu soltanto opera di assimilazione e di trasformazione: l'arte bizantina fu anche e sopratutto creatrice. Assai giustamente a questo proposito disse il Bayet: « L' arte bizantina ha il merito d' aver per prima dato alle concezioni cristiane una fisonomia individuale ben distinta. Infatti essa si manifesta con tutta la sua originalità e il suo splendore soprattutto nel campo religioso: e non ce ne possiamo meravigliare se si pensa quanto, presso i greci del Medio Evo, la religione era potente e si collegava a tutte le cose. Gli artisti sono stati soprattutto colpiti da alcuni caratteri

ESPOSIZIONE DI GROTTAFERRATA — SCUOLA RUSSA (SECOLO XVII) — MUSEO VATICANO.

dominanti del cristianesimo: lo splendore della religione trionfante, la maestà divina, i santi protettori, e si sono dati soprattutto ad esprimerli con forza. Ciò spiega come, a malgrado di una varietà di soggetti abbastanza grande, l'arte bizantina fino da questa epoca presenta molte uniformità: si sente ch'essa gira incessantemente intorno alle stesse idee. Ma non è questo conformarsi alle vere condizioni dell'arte religiosa? La fedeltà a tipi definiti, a concetti grandi e poco numerosi è un carattere comune a tutte le religioni: lo spirito popolare vi annette un senso sacro, e considererebbe come profanazione di lasciare il campo libero al capriccio degli artisti. Nella società bizantina la chiesa li sorveglia e li di-

ESPOSIZIONE DI GROTTAFERRATA — CROCE DI COSENZA.

rige: di buon'ora la maggior parte gli appartengono. D'altra parte in questa stessa ripetizione vi è una vera grandezza: ad una religione considerata come immutabile occorrono delle forme artistiche che non mutano secondo la moda, e nelle chiese dove deve dominare l' idea dell'eternità conviene che l'arte vi porti la nostra anima per mezzo dell'eternità apparente delle sue tradizioni. A questo riguardo i bizantini furono dei grandi maestri: che si trattasse del pensiero o dell' esecuzione, essi compresero le vere regole della decorazione religiosa ».

L'esposizione attuale voleva mostrare la diffusione delle idee e delle forme dell'Oriente cristiano in Italia, seguirne le diverse manifestazioni, determinarne il valore e la misura. Ma prima ancora che vedere e seguire i frutti dell'arte bizantina fra noi occorre stabilire che cosa sia quest'arte bizantina, di quali elementi si componga, e dove e quando si sia formata. Gli studi e le ricerche più moderne non hanno ancora dato nessuna risposta decisiva e sicura a queste domande. Per molti l'arte bizantina discende direttamente dall' antica, secondo altri venne formandosi dai vari influssi delle arti dell'Oriente sull'arte antica. Il Kondakoff, maestro tra i maggiori negli studi di quest'arte, ha scritto: « L'arte bizantina nel IV e V secolo, uscendo dal fondamento dell' arte antica, si appropriò anche la ornamentazione di essa. Questo fondamento antico fu soltanto in principio romano, nel V secolo esso già porta indizi manifesti di carattere greco e offre evidentemente una vivificazione temporanea dello stile nella Grecia propria e nelle terre che se lo appropriarono in Oriente ». E altrove: « Il cambiamento del fondamento romano è racchiuso in questo, che il lato decorativo dell'arte bizantina si costituì con gli elementi artistici dell'Egitto, della Persia e dell'Asia centrale ».

Altri, come il Riegl, considerano l'arte bizantina come l'arte antica dell'impero romano orientale, chè, secondo essi, Bisanzio non segna affatto un' epoca nuova nella storia dell'arte cristiana. « Noi possiamo lodare la bella esecuzione tecnica delle produzioni bizantine, mostrar gratitudine agli artisti bizantini per la tradizionale conservazione della tecnica romana, ma non possiamo attribuire a Bisanzio la creazione di uno stile artistico, poichè anche e più nei prodotti maturi di esso, (Santa Sofia), noi troviamo non invenzioni dei bizantini, ma l'eredità di un'arte ricca e abbondante di creazioni nuove: l'arte ellenistica ».

Così, a parte la questione della sua maggiore o minore originalità, secondo alcuni, le origini dell'arte bizantina sono da ricercarsi nell'arte romana o a Roma stessa, secondo altri nelle terre dell'Oriente ellenistico. Un recentissimo studioso della storia dell'arte bizantina, l'Ajnalow, analizzando minuta-

mente le varie teorie formulate sulle origini e sui caratteri dell' arte bizantina, e associando i nuovi studi e le nuove scoperte, concluse che lo stile antico venendo a contatto con le arti dei popoli orientali, si fonde con esse, formando la nuova arte bizantina [1].

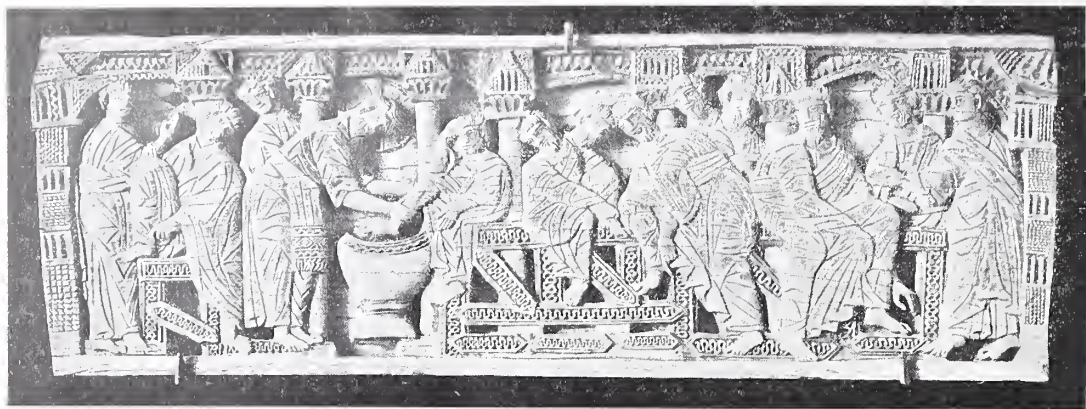
La questione non è pertanto definitivamente risoluta, e nuovi studi e nuove ricerche la discuteranno ancora a lungo. È stato pertanto assai saggio consiglio in chi ha diretto ed organizzato la mostra bizantina di Grottaferrata di raccogliere tutti i saggi dell'arte e dell' industria orientale, dalle stoffe copte del V secolo alle imagini russe del XVIII, per mostrare così in una rapida sintesi i caratteri comuni alle varie manifestazioni artistiche, i loro diversi influssi, le loro differenti trasformazioni.

*
* *

L' esposizione occupa parecchie sale del primo piano del convento, disposta con gusto e con garbo nelle eleganti vetrine. Il Vaticano, alcune collezioni pubbliche d' Italia, parecchi amatori e raccoglitori fortunati, hanno contribuito all'esito felice di questa festa dell'arte.

[1] A. Muñoz, *Le origini dell' arte bizantina, a proposito del volume dell'Ajnalow.* " Fanfulla della domenica „ 12. III 905.

Il museo cristiano del Vaticano ha dato una preziosa collezione di stoffe copte regalate dalle missioni francescane dell' Egitto, e provenienti probabilmente da Achmin, l'antica Panopolis, famosa per le sue stoffe che oggi si ammirano per tutta Europa. Queste stoffe hanno tutte, tranne una, dei semplici motivi decorativi, spesso geometrici: la loro importanza sembra quindi assai limitata, ma essi indicano abbastanza esattamente la diffusione dell'arte siriaca in Egitto, e concorrono a rappresentare una delle maggiori correnti artistiche del tempo delle origini dell'arte bizantina. All'arte siriaca, che rappresenta un'altra di queste forti correnti artistiche, che hanno forse concorso a formare l'arte bizantina, appartiene il noto piatto argenteo della collezione Stroganoff, trovato in Siberia nel 1867, e che rappresenta ai lati di una croce due angeli con la palma e il bastone nella mano sinistra e con la destra aperta in atto di adorazione. La croce è fissata sul globo terrestre tutto constellato, e dal basso sgorgano i quattro fiumi del Paradiso. Questo piatto è stato attribuito da alcuni al IX secolo, dal De Rossi, forse più giustamente, al secolo VII, e recentemente un giovane studioso di cose bizantine, il dott. Muñoz, ha notato che i volti degli angeli,

ESPOSIZIONE DI GROTTAFERRATA — COFANETTO (SECOLO XII) — NONANTOLA.

ESPOSIZIONE DI GROTTAFERRATA — LA LAVANDA DEI PIEDI (AVORIO) — BOLOGNA, MUSEO CIVICO.

per i grandi occhi, per le linee delle guance e del naso, presentano le tracce caratteristiche dei tipi sassanidi e persiani, e che alcune particolarità del costume si ritrovano in numerosi vasi d'argento di lavoro sassanide e indo-persiano. È questa una nuova prova degli influssi orientali nell'arte bizantina e indica una parte nuova del problema delle sue origini.

Ma due opere soprattutto attirano l'attenzione degli amatori e dei curiosi, il famoso codice purpureo di Rossano, e la stoffa di Castell'Arquato. Il codice di Rossano, che esce ora per la prima volta dal suo convento sperduto fra i monti della Calabria, è uno dei monumenti più preziosi dell'arte bizantina. Esso fu trovato nel 1879 dal Gebhardt e dall' Harnack che lo rivelarono al mondo degli studiosi, e d'allora esso ha formato l'oggetto di molti studi e di lunghe indagini. Il codice, scritto a lettere d'argento su pergamena purpurea, contiene gli evangeli di san Marco e di san Matteo, più una lettera di Eusebio a Carpiano sulla concordanza degli evangelisti, ed è tutto decorato da numerose miniature che hanno grande affinità col codice della Genesi, conservato a Vienna, e in parte coi musaici di Sant'Apollinare Nuovo di Ravenna. Queste affinità e la scrittura greca onciale del manoscritto

ESPOSIZIONE DI GROTTAFERRATA — L'ORAZIONE NELL'ORTO (AVORIO) — BOLOGNA, MUSEO CIVICO.

permettono di assegnare questo mirabile monumento al VI secolo. Sulla sua provenienza nulla ancora è di sicuro, poichè mentre alcuni suppongono che esso sia stato eseguito a Costantinopoli, altri sostengono che provenga dall'Egitto, e molti dall'Asia o dalla Grecia. Certamente sono in esso non pochi elementi orientali i quali devono ancora essere minutamente analizzati per poter riconoscere esattamente l'origine del codice prezioso.

La stoffa ricamata di Castell'Arquato fu lasciata per testamento da Ottobono Robario di Feliciani morto nel 1314, patriarca di Aquileia, alla collegiata di Castell' Arquato, ma è universalmente attribuita all'XI o XII secolo. Essa si compone di due parti, nelle quali è rappresentato Gesù in atto di comunicare gli Apostoli. Il Cristo è in piedi, non seduto intorno alla mensa, come un sacerdote celebrante: e questa è una forma tutta propria dell'arte bizantina.

Oltre queste opere principali, la mostra di Grottaferrata ha raccolto una preziosa collezione di avori, concessi dal Museo del Vaticano e da quello di Bologna, oltre non pochi interessantissimi calchi di altre cassettine e di altri dittici eburnei che permettono di seguire l'evoluzione di questo ramo di scultura dal secolo IV al XIII.

Anche la pittura non è poveramente rappresentata, quantunque la maggior parte delle opere siano posteriori al XV secolo, e appartengano alla scuola russa. Fra le pitture più interessanti è un dittico appartenente alla collezione Sterbini, opera in piccola parte soltanto bizantina, chè essa già annunzia il più splendido fiorire dello stil nuovo, nella grandiosa figura della Vergine, nella profondità dell'espressione, nella vigoria nuova ond'è tutto pervaso. Basterebbe il motivo squisito del cardellino con cui scherza il Bambino Gesù, per fare di questo un'opera altamente preziosa nella storia dell'arte italiana.

Il quadro è stato assegnato a Cimabue e a Duccio di Buoninsegna. Nè l'uno nè l'altro nome gli convengono. Cimabue è più arcaico, più duro, meno vivo; Duccio, più abile, più elegante, più drammatico. Più probabilmente si può attribuire con verosimiglianza ad uno scolaro di Cimabue, uno di quella schiera che seguì Cimabue ad Assisi, e ivi collaborò col maestro negli affreschi della parete destra della basilica superiore.

Un altro quadro altamente interessante è esposto dal Museo Cristiano Vaticano e rappresenta la deposizione di Sant' Efrem. È questo il quadro che è stato lungamente attribuito ad Emanuele Zanfurnari, e che si credette portato dalla Grecia dallo Squarcione. Così ancora oggi ricorda un'inscrizione e per tale lo pubblicarono il Bottari e il Bayet.

ESPOSIZIONE DI GROTTAFERRATA — SMALTO DI LIMOGES (SECOLO XIII ?) — MUSEO VATICANO.

Ma giustamente è stato riconosciuto [1] che il quadro, che è dipinto ad olio, non è anteriore al XVI secolo: esso è probabilmente opera di un Emanuele Zanfurnari, pittore greco del XVI secolo che viveva a Venezia ove lasciò parecchi lavori.

[1] Muñoz, *Arte*, 1905, p. 169.

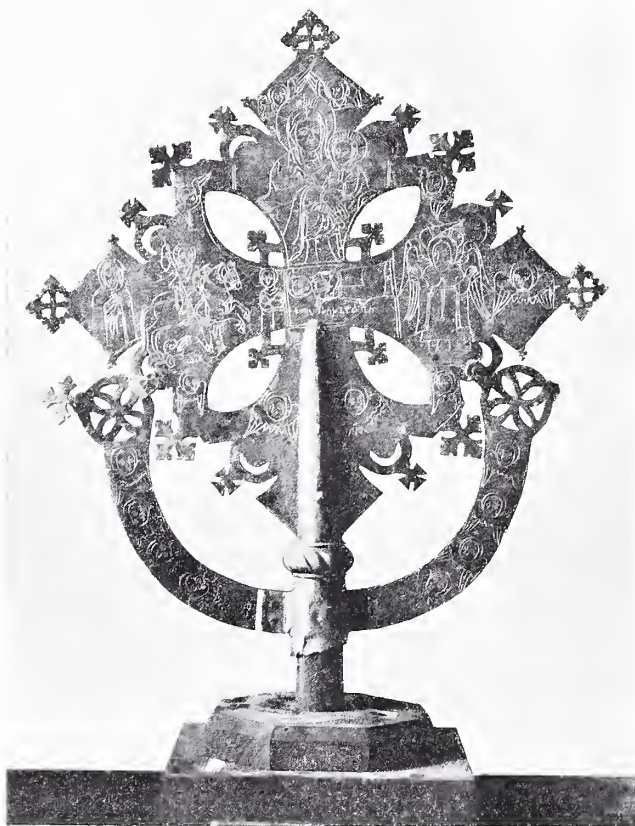
Tra le opere di pittura sono ancora degne di attenzione una Santa Caterina di Giovanni da Mosca, della collezione Sterbini, quattro scene della vita di Giuseppe Ebreo, di Teodoro Pulaki, e una tavola con la rappresentazione delle dodici feste, che è stata assegnata all'arte russa del XIV secolo.

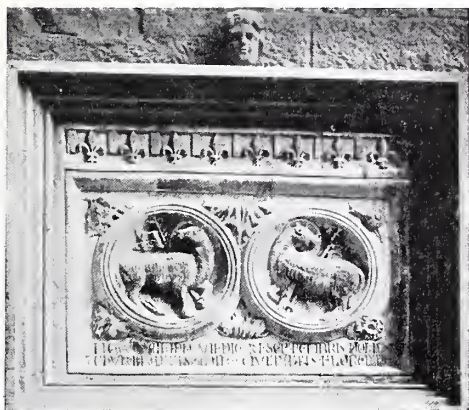
Tutto intorno a queste opere maggiori sono le splendide oreficerie del Nelidoff, gli encolpii del Museo Vaticano, le croci famose di Capua e di Cosenza, l'*omophorion* di Grottaferrata, i cofanetti smaltati di Limoges, la collezione di monete esposte dal Martinori, e quella dei piombi dello Schlumberger.

Così la mostra di Grottaferrata raccoglie in una mirabile sintesi tutto il vario fiorire dell'arte bizantina nei diversi paesi, dalle stoffe copte alla pittura russa del XVIII secolo, dal piatto siberiano dello Stroganoff agli smalti di Limoges, dal codice purpureo di Rossano al dittico del seguace di Cimabue.

E questa raccolta preziosa mostra la foga irresistibile dell'arte bizantina per tutta Europa attraverso tanti secoli.

Giustiniano e Teodora dei musaici di Ravenna, fedelmente riprodotti nella Sala ravennate organizzata con tanto garbo dal dott. Ricci, guardano con occhi meravigliati questa rievocazione magnifica di un tempo lontano, il passato e il futuro della loro età.

ART. JAHN RUSCONI.

ESPOSIZIONE DI GROTTAFERRATA — CROCE ORIENTALE — MUSEO VATICANO.

RESTAURI FIORENTINI.*

STEMMA DELL'ARTE DELLA LANA.

LA primavera fiorentina si espande e sussulta, fiorisce e aulisce: primavera di nuova giovinezza che appare e primavera di vita antica che si rinnova. Il pellegrino stanco, che torna al nido di un sogno, è preso alla gola e come soffocato da questi aneliti potenti di vita e di arte.

Corrono pel cielo le nuvole bianche; il vento ripiega da Fiesole a suscitare nuove fiamme sui volti: ombre e lumi si avvicendano come baleni di dolore e di gioia, grandi su tutta la terra.

Il pellegrino che torna ha il cuore pieno delle grandi notizie: delle logge riaperte e dei palagi restituiti alla loro dignità secolare, delle discussioni profonde per i nuovi palagi da edificare e delle mostre d'arte che si avvicendano nelle sale più acconce. Il pellegrino che arriva non guarda se la stazione ove lo caccia la locomotiva è nera e informe come lo sbocco di una caverna; il pellegrino giunge ed apre gli occhi su l'abside di S. Maria Novella che si è detersa dal manto lebbroso di certe catapecchie.

Le linee austere, squisite e acute a cui la pietra forte aggiunge dolce riposo di ombra, si accampano su un cielo che sa le glorie dei tramonti, quando dal Monte Oliveto alle Cascine il ventaglio di fiamma si richiude nel sonno più gravido di meditazioni e di sogni ardenti.

E il cuore è preso da un sussulto di gioia; ma dentro alla luce abbacinante delle grandi stole delle vetrate, le storie della Vergine sonnecchiano ancora; ampi veli di muffa e di polvere le ricoprono, le ammortiscono; e i dolori degli anni segnano duramente traverso a loro le rughe amare, che nessuna mano pietosa vuole ancora colmare, che nessun anelito vuole sfiorare di un religioso tocco di nuova vita. Dentro, dentro ancora, nel chiostro che la tradizione vuole consacrato alla speranza ed alla pace, gli affreschi di Paolo, del buon frate amico delle voci più pure della natura,

PALAGIO DELL'ARTE DELLA LANA.
L'AGNA GENTILE.

* Tutte le fotografie dell'Arte della Lana furono eseguite dall Istituto geografico militare, per la Società Dantesca

sono, è vero, rafforzati d'intonaco e di arricciatura; ma sempre il tempo inesorabile riapre nuove fessure, scopre nuove tabi, reclama ansioso nuovi aiuti dagli uomini.

Alla gioia subentra lo scoramento: la riflessione soffoca i buoni istinti. Si è sollevato un manto del contagio, forse perchè più cruda, più terribile apparisse la malattia che rode all' interno?

Il pellegrino corre, come vinto da un anelito di vita più dolce e più forte. Ora è dentro il cerchio antico, in cui si è aperta una voragine.

PALAGIO DELL'ARTE DELLA LANA.
JACOPO DEL CASENTINO (?) — MADONNA IN TRONO, FRA S. STEFANO E ALTRO SANTO VESCOVO.

Ma vaghe tettoie ammiccano da un angolo: la loro asimmetria accarezza gli occhi: anche il laterizio rosso su la pietra forte soddisfa. Un pensiero lo arresta. Quando il Vasari costruiva la pesante tettoia, e Cosimo ordinava la rampa più pesante

FIRENZE — PALAGIO DELL'ARTE DELLA LANA.
RESTAURI E AGGIUNTE DEL PROFESSOR ENRICO LUSINI.

per congiungere questo Palazzo dell'Arte della Lana con l'Or San Michele, si preoccuparono forse del carattere austero del Palagio o della leggiadria i-

JACOPO DEL CASENTINO (?) — PARTICOLARI DELL'AFFRESCO.

nesauribile della chiesa? Manca all'anima moderna il sentimento vero e pieno e sano della modernità. Ma questo è un pensiero malinconico. La Società Dantesca ha salvato un presidio dell'arte, un vero simbolo della ricca democrazia antica. La *domus artis* ritorna tempio di vita e di studio, con le sue finestre, con le sue porte, col soave coronamento de' suoi merli.

E un tabernacolo con le sue colonnette policrome

con la sua tavola torna a soffiarvi un soffio dell'antico centro di Firenze; e, dentro, una bellissima Madonna ha riaperto il suo manto chermisino all'adorazione di chi sa ancora pregare. Pel gonfalon selvaggio di Lorenzo, basta il barlume di un torneo. Sotto gli occhi delle belle protese da una finestra passa il gentile cavaliero, e la gualdrappa del cavaliero è di fiamma, come il giglio araldico della città. Lasciate che avanzi questo genio di ardore!

Poco più oltre è un angolo muto; l'ombra lo occupa di mistero. Molte impalcature sono cadute, molta vita riappare. Ma è tutta bella questa vita? La piazzetta San Biagio è stata preservata dall'impeto travolgente. Ma l'uomo moderno ha ben rispettato l'antico? Non si è illuso di rifarlo, reintegrandone troppo l'aspetto?

Ecco: il palazzetto dei Canacci sorride dall'alto e piange da basso: sorride dall'altana riaperta al sole nell'angolo misterioso, sbadiglia giù per le finestrette quadrate insertate a viva forza. E tutti i graffiti sono rifatti, egualmente, simmetricamente, accuratamente. L'uomo moderno ha *rifatto* l'antico: e non è più nè moderno nè antico. Il pellegrino non corre più; ora vaga e rigira trasognato.

PALAGIO DELL'ARTE DELLA LANA — ANTICO AFFRESCO DEL SOTTOSCALA.

La Loggia degli Alberti è ancora chiusa da' suoi muri, su cui le orribili scritte insistono. Ma i muri che chiudono i belli archi tondi non valgono forse le cancellate sostituite ai muri nella Loggia dei Tessitori? Nobile e degno è stato lo zelo del Genio Civile nel riaprire le cinque arcate, nel riattare i capitelli e i peducci elegantissimi. Ma quei cancelli, ma quella porta chiusa distruggono molto della bontà e dello zelo civile.

Bastava, arcibastava che il gioiello della Log-

PALAGIO DELL'ARTE DELLA LANA.
PARTICOLARE DELLA LOGGETTA ESTERNA.

getta del Bigallo non potesse più accogliere un passante amoroso che di là sotto volesse rimirare il giglio del campanile o la compagine solenne del Battistero. Le logge non furono costruite per esser chiuse, ma perchè i cittadini godessero riparo dall'acqua e dal sole, perchè vi discutessero gli affari, perchè magari un idillio vi si accendesse. Per i prevaricatori, altri sono i provvedimenti, altri sono i rimedi. Riapriamo le altane chiuse e manomesse, riapriamo all'aria, al sole, al colloquio degli uomini le belle logge murate da uno stupido istinto di utilizzamento; ma non ingabbiamo le antiche sacre decorazioni con i pedissequi rifacimenti moderni; ma non buttiamo giù i muri posticci delle logge, per sostituirvi le nere punte dei pali di ferro!

Forse di là d'Arno il pellegrino troverà pace? Forse. La piazza del Carmine è immutata, è immutata la faccia incerta della chiesa. Dentro, tutti gli svolazzi delle pitture si inseguono ancora con lo stesso calore che incita sotto il sole i vessilliferi ad agitare i drappi delle loro confraternite. Ma da destra (è un sogno o la verità?) una luce più viva e più tersa ci colpisce. Ah! il finestrone della Cappella Brancacci è più limpido, pare più ampio con solo quattro lastre di vetro. Qualche volto di apostolo ne gode: anche il dorso di Adamo: anche Pietro in cattedra. Scuotiamo le malinconie: il pellegrino ha già varcato la sacrestia, già è per ascendere la scala posteriore. Il suo volto è raggiante. La vôlta, terribile fogna di umidità, è caduta:

PALAGIO DELL'ARTE DELLA LANA — TEMPERA A PIANTERRENO CON CAVALIERI MOVENTI ALLA GIOSTRA.

PALAGIO DELL'ARTE
DELLA LANA
SALA DELLA
SOCIETÀ DANTESCA
ITALIANA.

PALAGIO DELL'ARTE
DELLA LANA:
SALA SUPERIORE DELLA
SOCIETÀ DANTESCA
ITALIANA.

la scala è abbacinante: la base dell'antica bifora è là, salda e sicura, quando prima si vedeva da uno sportello; è là richiamo vivace a chi ancora ha buona volontà, che una luce più bassa deve tornare nella Cappella dei Miracoli.

Se il pericolo dell' umidità è scomparso, se il brivido dei Catecumeni e la predica di Pietro ci possono essere concessi ancora, chi potrà impedire che la luce dalla bifora non torni a sfiorarli, non ricomponga, tolto l'altare, l'armonia melodiosa delle grandi scene laterali?

Il pellegrino non gelò invano fra i monti e il mare, non penò invano se un uomo di buona volontà può sorgere e compiere almeno questa delle belle opere intraprese.

*
* *

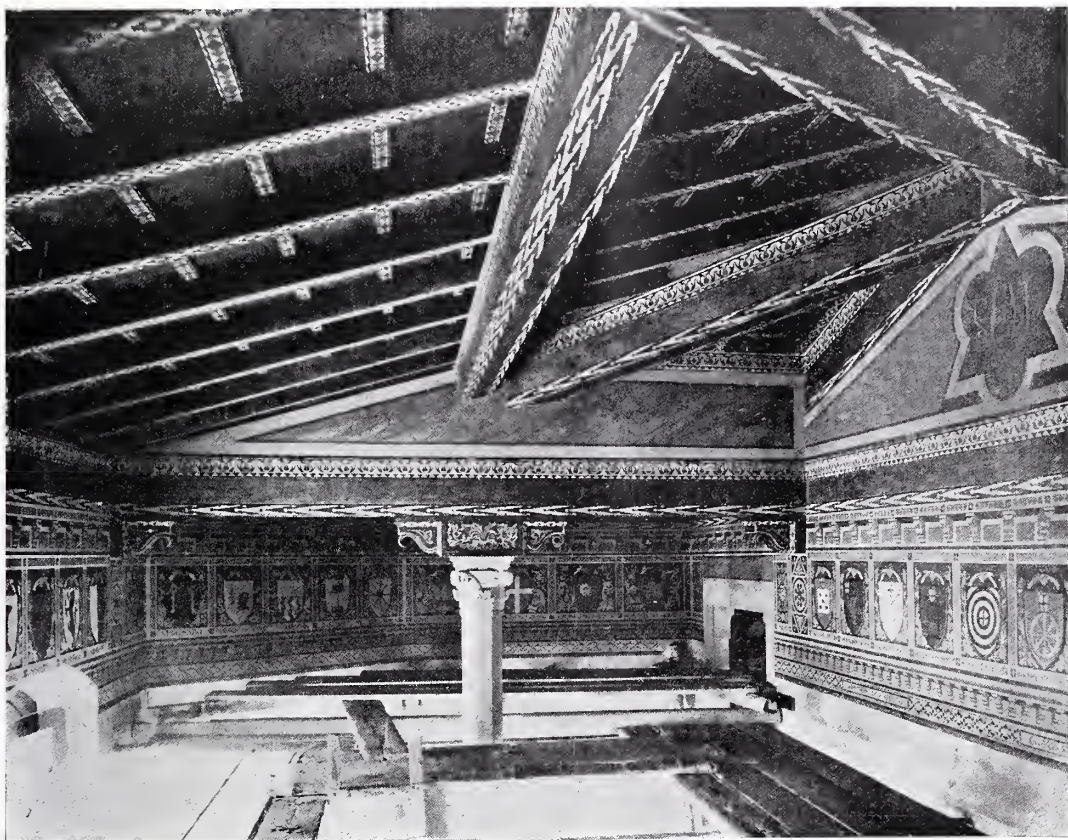
Dopo questa scorreria d'impressioni, che vogliono riassumere in una sintesi i veri principii di ogni riattamento dell'antico e i difetti delle cose che pur si compiono, è bene aggiungere qualche notizia più intima su' lavori eseguiti a Firenze, nel volgere di poco più che un anno.

Nel restauro della sede dell' Arte della Lana bisogna distinguere la parte restaurata dalla parte aggiuntavi integralmente. Dell'una e dell'altra cosa è stato zelante autore il professor Lusini per incarico diretto avuto dalla Società Dantesca Italiana, di cui è presidente il marchese Piero Torrigiani e fervido animatore Guido Biagi.

PALAGIO DELL'ARTE DELLA LANA — TERRAZZA SUPERIORE CON VEDUTA DEL DUOMO

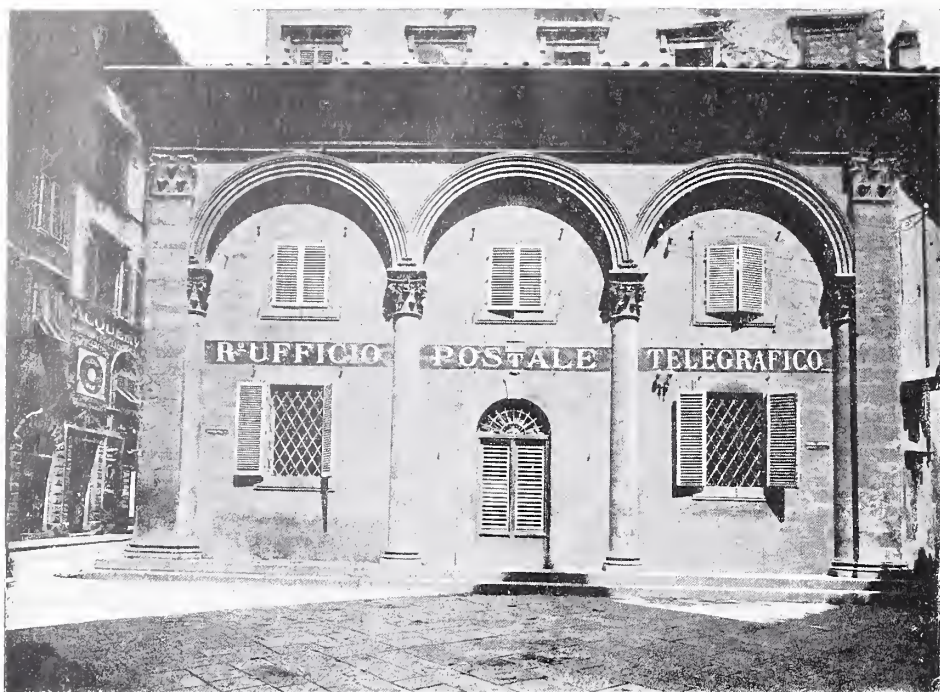
All'esterno il lavoro è stato rapido: è bastato togliere le persiane, riaprire gli archi delle finestre, rinforzare la solenne corona dei merli. Solo, bisognava forse evitare che il Torrione sembrasse come lavato. Nel restauro giova vedere il lavoro di rinforzo: ma qualche acconcia tinteggiatura su gli stucchi e su le pietre sostituite avrebbe meglio gio-

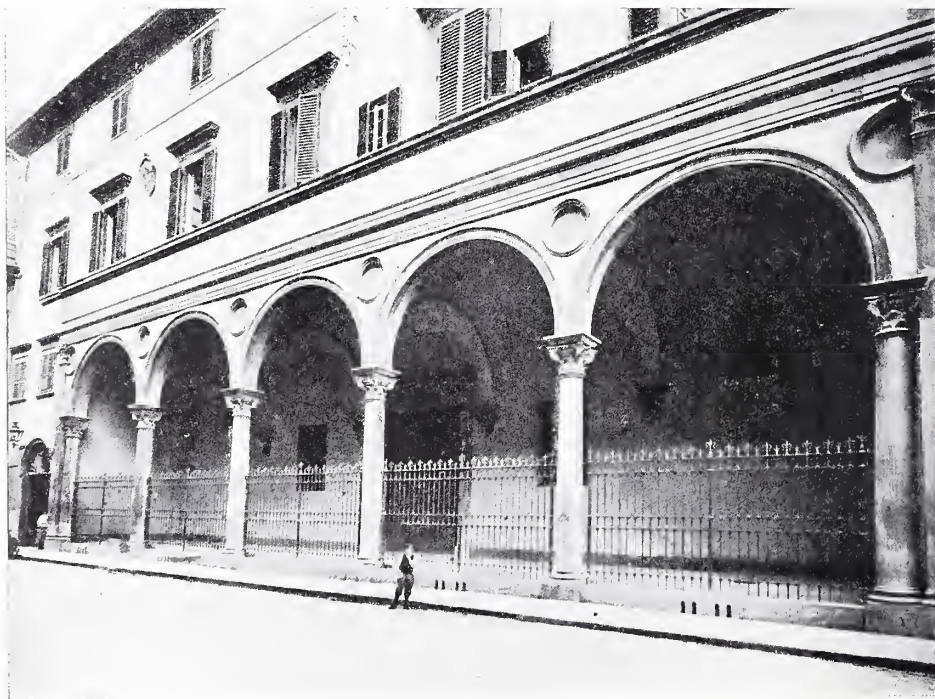
vato all'effetto complessivo, che non mancherà certo col tempo di riprendere la sua fisionomia.

Nell'interno il lavoro è stato più arduo. Chè, si è dovuto abbattere la disposizione posticcia di molte camere e rinunziare all'antica scala. Le capaci sale, specialmente del pianterreno e del primo piano, sono il movimento degli angioli che sollevano il manto non sarebbero indegni dei senesi quattrocentisti, Matteo di Giovanni o Benvenuto di Matteo. I due santi dipinti nello sguancio della nicchia sono forse S. Stefano e S. Paolo. Per tutta la pittura si è fatto il nome di Jacopo del Casentino; ma l'affer-

PALAGIO DELL'ARTE DELLA LANA — SOFFITTO RESTAURATO.

riapparse in una nuova vita di severità trecentesca. E il guadagno per l'arte non è stato piccolo. Se la tempera di una giostra si può dire quasi perduta, nella camera accanto dello stesso pianterreno, è tornata improvvisamente alla luce, dietro un sopramattone, il vaghissimo affresco di una Vergine, smagliante di colorito e intatto da restauri. La pittura è certamente da riferirsi alla fine del 300 e rivela la doppia maniera fiorentina e senese in armonica fusione. La figura della Vergine in trono, mazione non può essere ancora sicura.

La parte aggiunta integralmente dal Lusini è stata oggetto di aspre censure su giornali e foglietti volanti. E queste censure non toccano l'organismo della fabbrica aggiunta, nè riflettono considerazioni di ordine generale: partono da un altro progetto, che non fu accettato dalla Società Dantesca, e vi restano intorno!

Ora, a parte il nostro libero sentimento che nelle parti nuove si debba sempre esprimere il sentimento

LOGGIA DEI RUCELLAI DA RIAPRIRE.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

LOGGIA DEI TESSITORI IN VIA S. GALLO.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

dell'epoca (e qui la tettoia del Vasari e la rampata del Buontalenti sono argomenti anche materialmente schiaccianti), i due corpi di fabbrica aggiunti dal Lusini si salvano per l'effetto pittorico delle tettoie, e per la discreta policromia ottenuta dal laterizio rosso sovrapposto alla pietra forte, come gli antichi campanili e le corone merlate in più luoghi di Fi-

mente riconnesse, ha molto contribuito all' attrazione ammirativa.

* * *

L'enorme e brutto porticato del Centro fiorentino che si è voluto restituire a vita nuova si è abbattuto contro un piccolo angolo, dolce di ombre e

PIAZZA S. BIAGIO COL PALAZZO GIAN DONATI. PIAZZA S. BIAGIO COL PALAZZO DE' CANACCI.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

renze confortano a rimirare.

Tutto il favore popolare si è tuttavia e lungamente rivolto alla ricostruzione del Tabernacolo della Tromba. Forse il ricordo delle soste dolorose che i condannati a morte fino alla metà del 700 dovevano fare davanti a questo Tabernacolo, molto ha potuto su l'animo dei popolari; forse anche questo Tabernacolo è loro riapparso come un angolo sacro dell'antico centro troppo devastato. E non si può nè si deve escludere che la studiosa cura, con cui le parti antiche sono state acconcia-

di pace, ove una chiesa e tre palazzi si stringono in un affettuoso richiamo di semplicità medioevale. La piazzetta San Biagio si è salvata dallo *sventramento* per un puro miracolo. Senza le proteste degli stranieri il portico la avrebbe violentata con la sua foga rettilinea. Col restauro che si è intrapreso, e in parte compiuto, sono scomparse le orribili scritte dei pompieri, e la fisionomia dell'angolo è ritornata più calma. Ma è proprio il caso di parlare di un sapiente e, più che sapiente, amoroso restauro?

Già io credo che l'equivoco molto riposi sul

nome. Generalmente si fa grande uso e abuso di questa parola. Ed anche quattro anni fa, quando l'eloquenza di Isidoro Del Lungo e di Giovanni Rosadi valse nel Consiglio Comunale di Firenze a fare approvare la deliberazione della Società per la Difesa di Firenze antica, la stessa parola non mancò di risuonare senza limiti. Ora pel bene dell'arte e dell'umanità a venire, se è vero che il nuovo regno deve fiorire con più sani e solidi auspicii di arte e di pace, io proporrei che la stessa parola fosse bandita dalle pubbliche e dalle private discussioni. Restauro suona purtroppo per taluni nel senso molto baconiano di *instauratio ab imis fundamentis*.

Le questioni e i fatti della scienza vanno altrimenti intesi e definiti che non i fatti dell'arte, la cui parte morale, quella cioè del sentimento, non entra in piccola misura nè è l'ultima a considerarsi.

Però io proporrei che gli equivoci dileguino anche nelle parole o nel senso che a queste si possa dare: e pel rispetto dell'arte antica non si parli che di *riattamenti*, cioè di rafforzamenti statici e di restituzione alle antiche linee di quegli edifizi — poichè di questi ora è quistione — che il vandalismo o storti criteri estetici od opportunisti abbiano falsati. Non si può definire la misura di queste norme con regole fisse, come non si può determinare fin dove possa penetrare il sentimento estetico. Vi ha di quelli che vorrebbero rispettati in tutti i modi il lavoro e le mutazioni de' secoli nelle opere d'arte; vorrebbero cioè che il monumento serbasse intatta la sua storia. Ma un tale criterio, degnissimo di rispetto, non si può applicare indifferentemente a tutti i monumenti; chiunque ora riammiri il San Vitale a Ravenna non può non benedire a' sapienti lavori per cui lo zelo di Corrado Ricci ha rimesso in luce le pure linee del monumento.

ABSIDE DELLA CHIESA DI S. MARIA NOVELLA.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Il progetto dell'architetto Castellucci pel palaz-

zetto dei Canacci era nelle sue linee a bastanza buono. Ed io speravo bene che tagliato l'archivolto che ne turbava la piena visione, aperta l'altana le cui cornici di pietra serena non avevano sofferto tamburinamenti, la facciata del palazzo potesse essere di nuovo decorata de' suoi fregi a graffito, i più belli della fine del quattrocento, di cui ancora si ammiravano notevoli avanzi. Per esprimere tutto il mio sentimento, io non ero molto favorevole alla reintegrazione totale della decorazione, come pure alle finestrette quadrate del pianterreno. Io pensava cioè che il colore del tempo e le vicende dei quattro secoli fossero in qualche modo rispettati, così che non si avesse poi ad ammirare un palazzo *rifatto*.

Ma nell'esecuzione, il Castellucci non ha saputo o forse non ha creduto mantenere quel criterio pittorico che è gloria precipua dell'architetto Avena nel riattamento dei monumenti dell'Italia meridionale; ond'è che il palazzetto appare nuovo veramente e per l'occhio resta un po' di riposo nelle scarne tracce di un affresco di Gherardo Starnina, su la facciata del Palazzo di Parte Guelfa che fa angolo con la chiesa di S. Biagio.

*
* *

La riapertura della Loggia dei Tessitori in via San Gallo, per quanto non completata nell'altana, presenta il fianco ad altre osservazioni. Non appena riaperta è stata chiusa da un cancello. E allora a che riaprirla? Un monello fiorentino, quando vide la strana cosa, gridò con arguzia profonda quanto spontanea: Oh la bella stia! E infatti non altrimenti che una stia sembra ed è la bella loggia di artefice ignoto che i tessitori di seta già nel 1495 possedevano, come accesso decoroso al loro ospedale.

Si deve alla benemerita Presidenza dell'Associazione per la Difesa di Firenze antica, se in due anni Governo e Genio Civile hanno voluto e saputo compiere questo antico desiderio degli amatori.

Ma la cancellata deve scomparire. Non si può, non si deve imprigionare anche un edificio pubblico, come si è fatto di tanti quadri e di tante statue, che potevano decorare i loro posti nativi. Anche la vita moderna si può valere delle belle sedi antiche. Non però, come si è fatto per la Loggia Rucellai. Dalla portata del catasto si rileva che la Loggia Rucellai fu murata fra il 1456 e il 1459, dopo cioè del palazzo (1446-1451). Ma lo stesso ordinatore Giovanni Rucellai scrive nello *Zibaldone* che nel 1468 era soltanto *principiata*. La questione è spinosa a risolversi e non vale toccarla, se bene la sua risoluzione potrebbe esser capitale per l'assegnamento definitivo della loggia a Leon Battista Alberti. Il quale — è bene notarlo — non fece che il disegno, come sempre.

La loggia era il complemento esterno della ric-

PIAZZA S. BIAGIO COL PALAZZO GIAN DONATI.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

chezza e della potenza della famiglia. Rappresentava in sostanza una borsa all'aria aperta: ma non solo dei traffici vi parlavano ogni giorno i signori proprietari coi loro consorti, sì bene anche delle novità spicciole.

E in occasione di matrimonii e di funerali, la loggia si prestava naturalmente come il luogo più acconcio allo sfoggio decorativo della gioia o del dolore.

E infatti lo stesso Giovanni la volle edificata « ad onore della famiglia per adoperarla per le

letizie e per le tristizie ». E la sua venne su con un portico a tre arcate, sorrette da colonne in pietra serena su' cui capitelli corintii ricorre una specie di cornice. Il cornicione poco sporgente doveva sostenere una ben protesa tettoia. Il Vasari, del resto, non osservando con gli occhi propri, ma ripetendo le osservazioni del Narzi, si diffonde più tosto a criticare il modo come girano gli archi e specialmente « alcuni risalti nei canti di dentro » che furono aggiunti per non aver voluto fare un arco solo.

Ora questa mancanza di pratica, secondo il Vasari, non è veramente da attribuirsi all'Alberti, ma solo all' esecutore, come ha ben commentato il Mancini, non riportando a caso le parole di Leon Battista Alberti, nel 2º libro *De re aedificatoria*: « Io abbastanza ammaestrato dall'uso di tali cose so benissimo quanto sia difficile condurre un lavoro, nel quale la comodità delle parti vada congiunta a maestà e bellezza. »

Ora la riapertura di questa loggia (sia pure tutta di Antonio del Migliorino, come pretende la critica modernissima avvalendosi di una vecchia testimonianza, che può ben riferirsi a lui quale Direttore dei lavori) s'impone come una necessità di bellezza e di decoro. Posta allo sbocco di due vie, con la solenne ombra del palazzo Rucellai, la loggia illuminerà la piazzetta di sorrisi e di fiori.

E sembrerà cosa nuova, poichè il suo sonno dura ignavamente da troppi anni, dal 1677!

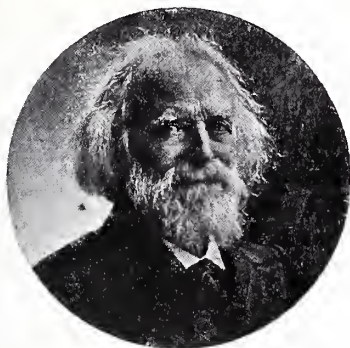
Maggio.

ROMUALDO PÀNTINI.

PALAGIO DELL'ARTE DELLA LANA — IL NUOVO SCALONE CON L'ANTICO MARZOCCO.

NECROLOGIO.

Elisée Reclus, il grande geografo, è morto il 4 luglio scorso a Thourout, cittadina delle Fiandre occidentali, dove s'era ritirato per avere qualche riposo a una malattia di cuore che da parecchio tempo allarmava i suoi amici. Ma sebbene avesse 75 anni, nessuno prevedeva una fine così improvvisa.

Elisée Reclus era nato il 15 marzo del 1830 a Sainte-Foy-la-Grande (dipartimento della Gironda), cittadina industriale sulla Dordogna, che nel XVI secolo servì di rifugio ai Protestanti; ed era figlio di un pastore protestante, rinomato nei dintorni per la sua vita esemplare, e per i sentimenti umanitari; nutriva tale ribrezzo per gli spargimenti di sangue che si fece vegetariano. Questa origine domestica non fu senza influenza su Elisée Reclus, il quale, dopo aver frequentato il Ginnasio a Sainte-Foy-la-Grande, terminò la sua istruzione nella Facoltà protestante di Montauban (dal 1848 al 1850) e poi nella Università di Berlino (1852), dove ebbe per maestro il grande geografo Carlo Ritter.

ELISÉE RECLUS.

Al tempo del colpo di Stato di Napoleone III, Reclus ritornò in Francia.

Già come studente aveva preso viva parte al movimento repubblicano del 1848. Ora protestò con tanto sdegno e tanto ardore contro la salita al trono di Napoleone III, che fu costretto nuovamente ad abbandonare la Francia.

Allora viaggiò: fu in Inghilterra e in Irlanda, nell'America del Nord, nell'America Centrale e nella Columbia, dove soggiornò parecchi anni. Di ritorno a Parigi nel 1857, pubblicò il risultato delle sue osservazioni nella *Revue des deux Mondes* e nel *Tour du Monde*, e i suoi articoli pieni di idee, di fatti e di colorito eccitarono subito l'ammirazione dei dotti.

A quel tempo appartengono pure i suoi scritti: *Guide à Londres, Voyage à la Sierra Nevada de Sainte-Marthe, Histoire d'un ruisseau, La Terre* e *Les Mers.*

Nel 1866 si unì all'Internazionale e nell'anno tragico, durante l'assedio di Parigi, si offre a servire nella compagnia degli aereostati di Nadar. Dopo la rivoluzione del 18 marzo 1871, egli scrisse nel *Cri du peuple* un nobile appello alla conciliazione fra tutti i concittadini di Francia e contro ogni spargimento di sangue. Inviato in ricognizione sull'altipiano di Châtillon, Reclus fu fatto prigioniero dalle truppe versagliesi e dopo sette mesi di carcere venne condannato alla deportazione.

Questa condanna commosse il mondo dei dotti di tutta Europa; e nel dicembre del 1871 partiva dall'Inghilterra una petizione colle firme di numerosi scienziati, con Darwin alla loro testa, diretta al potere esecutivo in favore di Reclus. Vi si diceva, tra l'altro, che riducendo al silenzio un uomo, i cui servigi resi alla causa della letteratura e alla scienza « non sono che promessa d'altri servizi ancora più grandi che nella maturità vigorosa del suo spirito potrà rendere alla stessa causa » la Francia non farebbe che mutilarsi e diminuire la sua influenza legittima nel mondo. Il 4 gennaio 1872 Thiers commutava la pena della deportazione in quella dell'esilio.

Elisée Reclus venne allora in Italia e visse lungamente a Lugano in Svizzera, ed è di là che rispondendo alle speranze di Darwin intraprese la grande opera, di cui la casa Hachette cominciò nel 1875 la pubblicazione: *Nouvelle Géographie Universelle*, lavoro in 19 volumi, scritti nella più mirabile oggettività e imparzialità di vedute, la quale riaffermò in tutto il mondo la sua fama di scienziato e di grande scrittore.

Oltre agli scritti già menzionati, abbiamo di lui: *Les villes d'hiver de la Méditerranée et les Alpes maritimes, Introduction au Dictionnaire des communes de la France, Les phénomènes terrestres, les mers et les météores, L'Evolution, la Révolution et l'Idéal anarchique.*

E morì sulla breccia. Appena poche settimane prima era stata annunziata la pubblicazione a dispense settimanali d'una nuova sua opera: *L'Homme et la Terre*, sintesi e complemento dei 19 volumi della *Geografia Universale.* A. G.

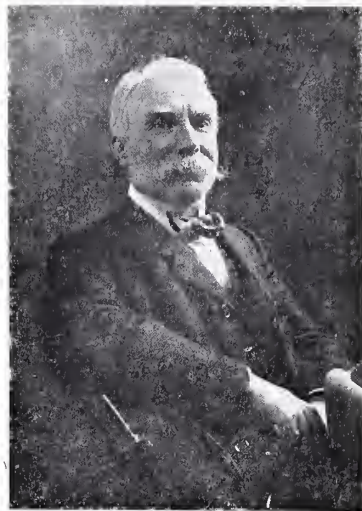
Alfredo Tartarini — L'artista di così nobile e feconda genialità che si spegneva, roso da lento ed implacabile malore, nel pomeriggio del 26 giugno scorso in quella Bologna in cui era nato di famiglia benestante ed industriale il 6 dicembre 1854 ed in cui, per le doti della mente e del cuore, si era fatto stimare ed amare da tutti, fu parecchi anni fa, insieme con Alfonso Rubbiani e con Augusto Sezanne, ai quali un po' dopo si

aggiungeva Giovanni Casanova, l' iniziatore del risveglio delle arti decorative in Italia.

Benchè avesse ottenuto, dopo un regolare corso di studi, la licenza dell'Istituto tecnico, col titolo di ragioniere, il nativo suo trasporto per l'arte lo indusse a frequentare altresì l'Accademia di belle arti e, quando ne uscì, si consacrò completamente all'arte decorativa ed all'ornato, di cui dal 1888 fino alla morte insegnò gli elementi tanto nell' Accademia di Modena quanto nel Collegio Venturoli di Bologna, d'eccellente fama pegli allievi valorosi, che, dal Serra al Romagnoli, esso ha dati.

Da principio, secondando l'amico carissimo Rubbiani, di cui per lunga serie d'anni doveva essere il maggiore coadiutore ed interprete, si ispirò esclusivamente alle gloriose tradizioni dei secoli passati, dedicandosi, con fervido entusiasmo, a restaurare castelli e chiese del Bolognese. Resosi però ben padrone degli antichi stili e delle differenti tecniche, egli passò, sempre avendo a compagno e spesso ad ispiratore il Rubbiani, in cui le qualità concettive e teoriche, al contrario di quanto avveniva in lui, prevalgono sulle qualità pratiche ed esecutive, a rinnovare, sposando il nuovo col vecchio, le varie industrie artistiche dei mobili, dei ferri battuti, delle oreficerie, dei cuoi bulinati, dei vetri dipinti, delle ceramiche e simili.

Con la sua vena facile, spontanea ed abbondante, che lo manteneva di continuo disposto ad ideare e ad eseguire motivi ornamentali, sagacemente variandoli secondo la materia in cui dovevano essere tradotti, ed ispirandosi a preferenza a quei fiori che furono la grande passione e formarono, fino agli ultimi momenti, la maggiore gioia della sua esistenza, egli era destinato ad essere e fu una delle più salde colonne della società *Æmilia ars*.

Fra le sue innumerevoli opere di decoratore, talvolta forse non completamente riuscite o suscettibili di censura per questo o quel particolare ma non mai abborracciate o volgari, sono da rammentare in ispecie i restauri dello splendido salone del Palazzo Samiti di Bologna e di due cappelle di S. Petronio, le cancellate in ferro battuto delle chiese di S. Petronio, di S. Francesco e di S. Martino, il cofano e la bandiera offerti dai comuni italiani a Torino, nel 1898, pel cinquantenario dello Statuto, il gonfalone dell'Università bolognese, il martello e la cazzola simbolici per l' apertura delle porte dell' Anno Santo, ed i delicatissimi disegni pei merletti dell'*Æmilia ars*.

ALFREDO TARTARINI.

A lui ed al Rubbiani il successo morale e materiale purtroppo non ha sorriso sempre e ben di sovente, nella medesima loro città natale, rimasero incompresi o furono osteggiati. Per fortuna, il Tartarini ebbe da natura indole mite, serena ed ilare e, se dovette sopportare delusioni ed ingiustizie, seppe trovare sempre nella giovanile sua passione per l'arte e nell'instancabile sua laboriosità un conforto che nessuno poteva togliergli, e, d'altra parte, pure essendo di una grande e schietta modestia, egli dovette possedere la piena coscienza che, in un avvenire non lontano, sarebbe stata apprezzata appieno l'opera di iniziatori e di rinnovatori sua e del dilettissimo fratello d'anima Rubbiani.

VITTORIO PICA.

GUARDARSI dalle CONTRAFFAZIONI

ol. XXII N. 130

EMPORIVM

Ottobre 1905

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE - LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ

Direzione ed Amministrazione
Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo

Fascicolo L. 1. Estero L. 1.30.

PEPTONE DI CARNE
della
Compagnia LIEBIG
Indicatissimo per malati di stomaco, deboli ed anemici.

ECCO
COSA PUÒ
FARE UN
AUTOMOBILE
LUBRIFICATO
COLL' "OLEOBLITZ"
BREVETTO N: 4914 · E. REINACH · MILANO ·

VOLUME XXII
NUM. 130

EMPORIUM

BERGAMO
OTTOBRE 1905

CONTIENE:

ALEXANDRE CHARPENTIER — MONUMENTO CHARLET A PARIGI.

EMPORIUM

Vol. XXII — OTTOBRE 1905 — N. 130

ARTISTI CONTEMPORANEI: ALEXANDRE CHARPENTIER.

E' ai nostri vicini d'oltralpe che va dato intero l'onore dell'odierna rinascenza della glittica. Farne in breve la storia in un articolo consacrato ad uno dei suoi rappresentanti contemporanei più valenti e più tipici, credo che non possa sembrare vano nella patria di Vittore Pisanello, lo squisito pittore quattrocentesco, che rimane pur sempre il più geniale modellatore di medaglie dell'epoca moderna, e di Francesco Laurana, a cui è riconosciuto il merito di avere importata in Francia quest'arte nobile e delicata.

Fu insieme col grande movimento rivoluzionario che la glittica, la quale v'era stata per lunga serie d'anni alquanto trascurata, ritornò d' un tratto in onore in Francia, in seguito a quella generale smania d' imitare in ogni cosa gli antichi Greci e Romani, che fu tra le caratteristiche più spiccate della Rivoluzione francese, come del successivo Impero.

« Je désire que des mé« dailles soient frappées pour « tous les événements glo« rieux et heureux déjà ar« rivés et qu'arriveront à « la République et cela à « l'imitation des Grecs et des « Romains, qui, par leurs « suites métalliques, ont non « seulement donné la con« naissance des événements « remarquables, celle des « grands hommes, mais encore celle du progrès « de leur art ». Il desiderio espresso da queste parole, che il pittore Louis David, gran pontefice e supremo arbitro delle arti belle in Francia per circa un trentennio, pronunciava il 26 ottobre 1792 in seno alla Convenzione Nazionale, venne più che largamente appagato non soltanto da parte del Governo, delle assemblee, delle singole città, ma anche dei privati, i quali furono presi da una vera febbre di liquefare ogni sorta di metalli pur di fare imprimere sulle medaglie, ad ogni proposito e con ogni pretesto, il ricordo dell' attualità sotto forma d' iscrizione e d' immagini in rilievo.

E. BEETZ — RITRATTO DI ALEXANDRE CHARPENTIER.

Alla quantità, però, non corrispose punto la qualità. Anche non tenendo conto dei molti, che, senza essere esperti nella delicata ed ardua tecnica della glittica, s'improvvisarono foggiatori di medaglie, producendo opere informi, l' imitazione troppo rigida e stringata dei modelli classici mortificò ogni geniale originalità anche in coloro che possedevano doti non comuni di fattura sapiente.

La virtuosità classicizzante si aggravò sempre più con l'avvento dell' Impero e l' ispirazione individuale scomparve quasi del tutto nelle medaglie destinate a tramandare ai posteri l' effigie di Napoleone I, il cui volto, sotto i bulini ma-

A. CHARPENTIER — IL DISEGNO.

gnificatori, assunse sempre più i lineamenti di un moderno Giulio Cesare.

Un movimento progressivo e rinnovatore, che prelude al glorioso risveglio della glittica francese della seconda metà del secolo decimonono, appare alfine ai tempi della Restaurazione monarchica per merito in ispecie di David d'Angers, di Préault e di Carpeaux, i possenti ed ardimentosi scultori romantici, che, anche nel foggiare medaglie, seppero scuotere il giogo accademico e cercare il vero ed il vivente.

Ma chi merita davvero una menzione speciale è l'Oudiné, che, ripigliando, proseguendo e riassumendo tutti i tentativi fatti dai suoi predecessori, fece, secondo con ragione afferma Roger Marx nella sua dotta monografia sulla moderna glittica francese, di un'arte asservita fin'allora alla riproduzione un'arte libera, un'arte nuova altresì per l'obbligo imposto all'incisore di non confidare mai all'acciaio che il concetto del proprio cervello. Certo, egli fu, volta a volta, influenzato dalla tradizione classica, dallo stile neo-greco, da Ingres, ma il suo spirito si addimostrò, in tutte le occasioni, aperto ad ogni ragionevole innovazione, spinto verso la sintesi e sempre attento alla scelta delle forme.

Fu alla sua scuola che formaronsi il Ponscarme, lo Chaplain ed il Tasset, che sono stati fra i primi e fra i più valenti nel modificare i caratteri essenziali dell'arte della medaglia e nel darle un aspetto ed una vita affatto moderni.

Ed è stato poi davvero commovente vedere il maestro, negli ultimi anni della sua carriera, accettare le innovazioni dei suoi discepoli ed associarsi, con entusiasmo ancora giovanile, ai loro tentativi.

Chi voglia indicare un'opera che segni la novissima èra della glittica francese, la quale, rinunciando subitamente ai troppo solenni fastigi della tradizione accademica, si è avvicinata sempre più allo studio naturalistico del vero ed è diventata più intima, non isdegnando di rammentare affetti e casi familiari, dovrà indicare la medaglia giustamente celebre portante il ritratto dell'illustre botanista Naudin.

In essa il Ponscarme tentò, con ottimo risultato, di rinunciare all'eterno fondo cioccolatte, nitido come uno specchio, in cui usavasi fare spiccare la massa appannata della composizione, e di assoggettare invece, tanto l'una quanto l'altra, ad una comune intonazione di patina, in modo da ottenere un complesso d'armoniosa novità. D'altra parte, la squisita finezza con cui era modellata la testa ed era ritratta l'espressiva mobilità del volto protestava contro l'abituale esagerazione di risalti e di contorni. E non

A. CHARPENTIER — LA FREDDOLOSA.

A. CHARPENTIER — IL VIOLINO.

accontentandosi peranco di ciò, il Ponscarme osò rinunciare all' incrociatura del tradizionale listello

A. CHARPENTIER — PIETRO E GIOVANNI.

a rilievo ed ai non meno tradizionali e così banali caratteri tipografici, che sostituì con lettere, le quali, mercè la varietà delle forme e mercè il sagace buongusto con cui erano disposte, assumevano l'aspetto ornamentale della scrittura araba o di quella giapponese e partecipavano come effetto al pittoresco dell'assieme.

Nella via arditamente aperta dal Ponscarme, altri artisti lo seguirono ben presto e fecero nuove e non meno giovevoli conquiste. Citerò, fra essi, lo Chaplain, discepolo anche di Oudiné e che possiede i doni preziosi della chiarezza, del vigore e della precisione. Egli, d' anno in anno, ha semplificato le sue composizioni, ottenendo una sempre più efficace robustezza di sintesi rappresentativa ed infine ha mostrato tutta l'energia e l' acume del suo talento in una serie di magistrali ritratti di membri dell'Accademia di belle arti di Parigi, nella quale, ogni volta, ha completata ed illustrata la personalità dell'artista, effigiata con tanta efficacia psicologica di tratti riassuntivi nel diritto della medaglia, coll' incarnarne sul rovescio il genio particolare con un'elegante e maestosa figura simbolica. Citerò eziandio il Degeorge, troppo presto, ahimè! rapito all'arte, che ha lasciato un piccol numero di opere di delicata fattura e di poetica ispirazione, ed il Dupuis, morto testè, di fantasia fervidissima e che possedeva uno spiccato buongusto decorativo, il quale lo rendeva, più d'ogni altro, vario e felice nel riempire il campo di una medaglia.

A. CHARPENTIER — IL CANTO.

Più giovane di tutti coloro che ho finora segnalati e più di tutti libero da ogni legame di tradizione è il Roty, il quale, nei trent'anni circa dacchè lavora indefessamente, ha prodotto un grande numero di medaglie e di targhette, fra cui più d'una può a buon diritto venire considerata come capolavoro del genere, mentre, prese tutte insieme, rappresentano forse quanto di meglio ha prodotto finora la modernissima glittica francese, dappoichè è con esse che può davvero vantarsi di avere raggiunta la sua più completa espressione d'indipendenza e di originalità. Roty, difatti, non soltanto ha approssimata a tutti l' arte alquanto austera e fredda della medaglia col renderla adatta, ricorrendo spesso a formati ovali o rettangolari, a raffigurare, mercè graziosi gruppi allegorici ed ingegnose scene simboliche, sentimenti familiari e casi ed aspetti affatto moderni, ma ha saputo altresì armonizzare in essa con le robuste doti della scoltura quelle più delicate e gentili della pittura.

A. CHARPENTIER — BUSTO DI BAMBINO (FUSIONE A CERA PERDUTA DI HÉBRARD).

In quanto ad Alexandre Charpentier, la cui multiforme produzione, sempre così interessante e gu-

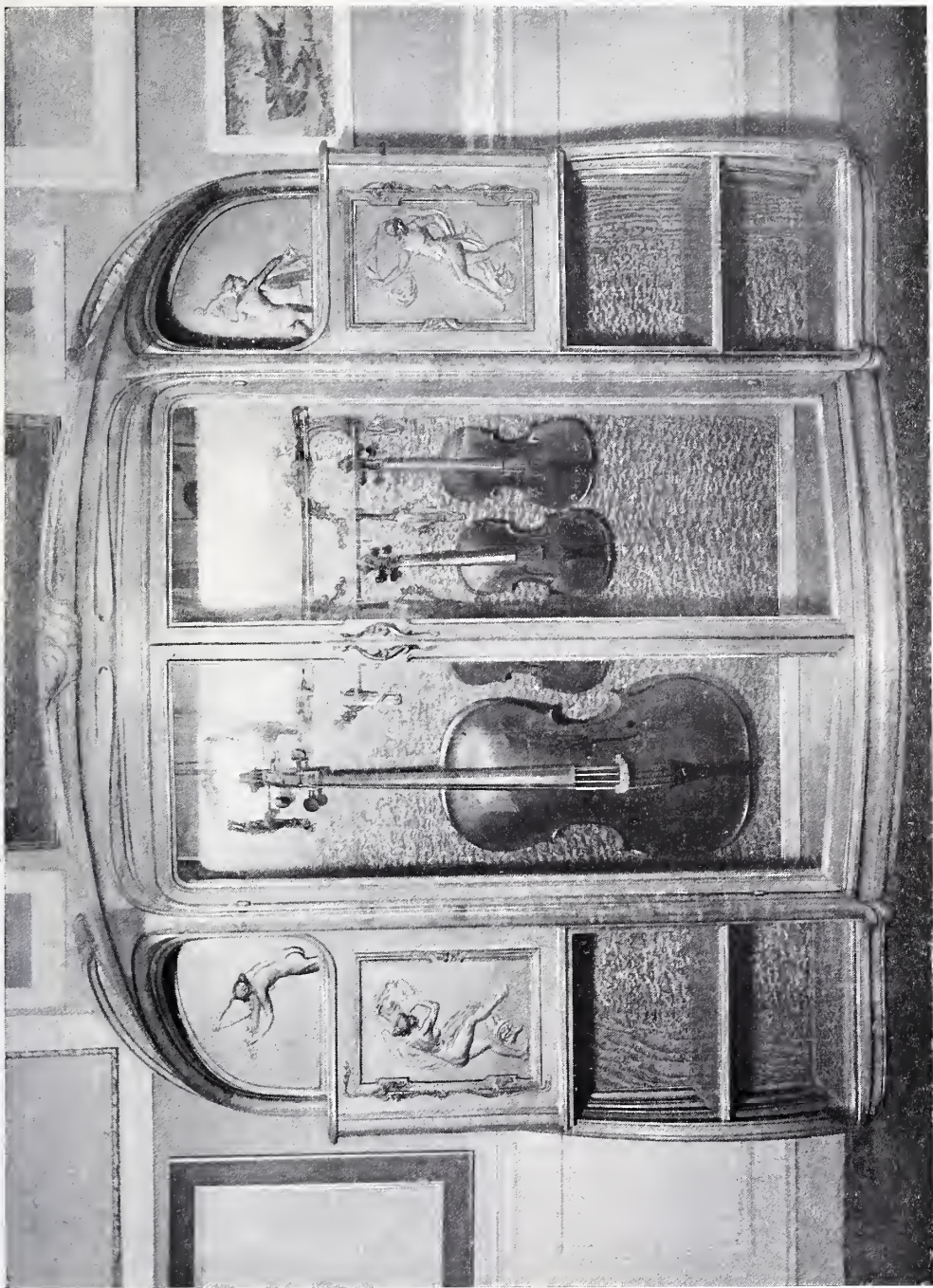
ALEXANDRE CHARPENTIER — ROSALIA.

stosa, mi propongo di fare oggi conoscere ai miei lettori, venuto, per ragione d'età, dopo gli altri, ha, in un abbondante numero di medaglie e di targhette, affermato una personalità molto spiccata e, più d'ogni altra, modernisticamente spregiudicata, così per la vivacità leggiadra della concezione come per la fattura oltremodo libera, morbida e disinvolta.

A. CHARPENTIER — I FORNAI (BASSORILIEVO IN GRÈS POLICROMO).

* * *

Nato a Parigi nel 1858 da una famiglia d'origine campagnola, Alexandre Charpentier, dopo avere frequentato le scuole comunali ed avere trascorsi due anni come apprendista presso un incisore di gioielli, potette alfine dare sfogo alle naturali sue tendenze per l'arte, visitando i musei e procurandosi le prime lezioni di disegno, durante i mesi tragici della guerra franco-prussiana. Ma quando, finita la guerra e domata la rivoluzione comunarda, Parigi ritornò alla vita normale, i genitori gli imposero di ripigliare il suo posto di apprendista. Egli, che già sognava la vita di libertà, di entusiasmo e di gloria dell'artista, non si piegò che molto a malincuore a ricominciare l'esercizio monotono ed uggioso delle sue mansioni di apprendista, obbligato a copiare servilmente sempre gli stessi due o tre modelli di artificiosa banalità, quando, peggio ancora, non fosse costretto a fare le commissioni del suo principale in qualità di fattorino dal lesto piede. Si rassegnò, è vero, a bella prima, ma dopo sei mesi sentì di non reggere più a lungo e, da un giorno all'altro, abbandonò l'officina del suo incisore di gioielli, mettendosi in rottura con la sua famiglia.

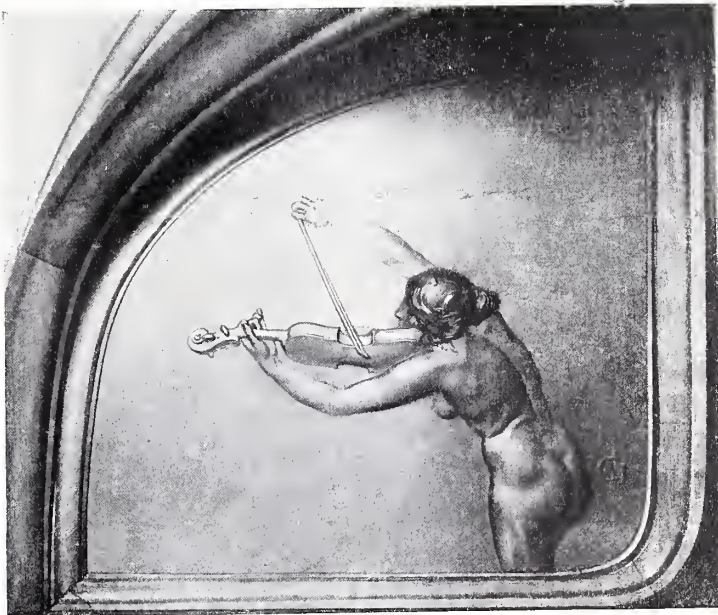
Aveva quindici anni appena e non possedeva

ALEXANDRE CHARPENTIER — ARMADIO PER ISTRUMENTI DI MUSICA.

A. CHARPENTIER — PLACCHETTA PER DECORARE UN ARMADIO.

A. CHARPENTIER — L'ARPA.

A. CHARPENTIER — TAGLIAPIETRE.

A. CHARPENTIER — PLACCHETTA PER DECORARE UN ARMADIO.

:HARPENTIER — MEDAGLIONE PER MANIGLIA DI PORTA.

A. CHARPENTIER — PLACCHETTA PER DECORARE UN ARMADIO.

A. CHARPENTIER — PLACCHETTA PER DECORARE UN ARMADIO.

A. CHARPENTIER — MURATORI.

che un assai piccolo gruzzoletto di lire, radunato a forza di economie. Non si scoraggiò e, pur di potersi avviare per l'ambita carriera delle arti belle, egli, per parecchi lustri, con grande ingegnosità e con laboriosa facilità di mano, inventò piccoli modelli per ornatisti e plasmò busti della Repubblica, di cui, in quel primo periodo di cambiamento di regime politico, la richiesta sul mercato era naturalmente grandissima, od anche composizioni ad uso di *réclame,* sia per un farmacista, inventore di pastiglie contro la tosse, sia per una fabbrica di liquori, lanciatrice di una nuova marca di rhum. Provvedendo così giorno per giorno alle esigenze maggiori della vita ed affrontando con animo lieto ogni sorta di privazioni, il giovanetto potè incominciare a frequentare, nella Scuola di belle arti di Parigi, il corso d'incisione di medaglie, che era, fra tutti, il più accessibile a coloro che, come lui, avevano il borsellino assai mal fornito. Per fortuna l'insegnamento ne era affidato a quel Ponscarme, che, siccome ho già detto innanzi, può considerarsi il riabilitatore ed il rinnovatore della glittica in Francia e che possedeva altresì doti didattiche davvero preziose. È a lui che lo Charpentier deve, secondo giustamente osserva Charles Saunier, non soltanto di avere precocemente e sicuramente potuto apprendere a distribuire, con sagace senso di armonia, le figure delle sue composizioni, ma altresì a comprendere tutte le bellezze del bassorilievo ed a conoscerne e ad applicarne le svariate risorse.

A. CHARPENTIER — MEDAGLIA IN ONORE DI E. ZOLA.

Dopo avere esposto alcune medaglie ed alcuni piccoli ritratti, in cui evidenti apparivano l'inesperienza e le incertezze del giovine esordiente, eseguì con vivace baldanza un grande bassorilievo *Il tiratore d'arco,* in cui già si affermavano le sue robuste doti di scultore: esposto nel 1879, esso venne

acquistato da Alexandre Dumas fils, buon conoscitore d'arte.

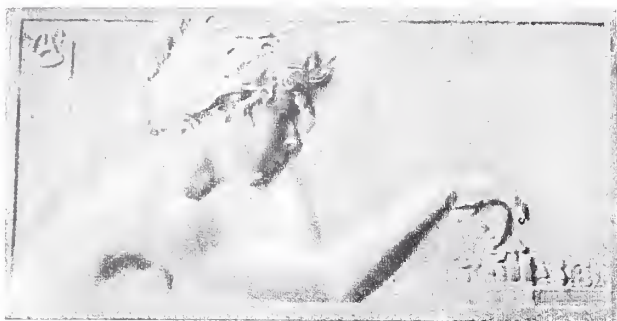
Però le due opere, anch'esse a basso rilievo ma di fattura assai differente, che, accanto ad una serie di caratteristici medaglioni in terracotta ed in bronzo di celebrità delle lettere, delle arti e del teatro, da Banville a Goncourt, da Puvis de Cha-

A. CHARPENTIER — MEDAGLIA IN ONORE DI E. ZOLA.

vannes a Pissarro, dall'attrice Luce Colas al violinista Ysaye, di fattura nervosa ed efficace, dovevano, l'una per grazia soave di sentimento familiare e per naturalezza amabile di posa, e l'altra per robustezza volontariamente rude, evidenza evocativa di movimentata realtà e ben proporzionata espressione decorativa d'una scena di quotidiana vita operaia, conquistargli l'attenzione ammirativa del pubblico e della critica, furono *Jeune mère allaitant son enfant* e *Les boulangers*.

Dopo questi due successi, di cui il primo rimonta al 1883 ed il secondo al 1889, lo Charpentier ottenne, senz'altro contrasto, l'agognato posto nell'eletto gruppo di quegli artisti francesi, i cui periodici invii ai *Salons* parigini, se più d'una volta trovano censori severi e suscitano discussioni vivaci, non passano però mai inosservati.

* * *

Se Alexandre Charpentier riesce molto di sovente oltremodo lodevole e caratteristico come plasmatore di piccole statue bronzee, in cui raffigura, con gentile morbidezza di modellatura e con delicata perspicacia di tenero osservatore della puerizia, le teste ora pelate ed ora ricciute, i volti paffuti ed imbambolati e le ancora traballanti personcine dei bimbi, secondo lo attestano le due che trovansi adesso esposte a Venezia, nonchè come esecutore sicuro, robusto e sapiente di vasti bassirilievi, quali i già citati *Boulangers* e la recente bellissima *Famille de l'ouvrier*, destinate ad essere riprodotte in ceramica policroma e glorificanti l'at-

A. CHARPENTIER — PLACCHETTA PER SERRATURA.

A. CHARPENTIER — STIRATRICE.

tività laboriosa dell'artigiano e le semplici e dolci letizie della vita familiare, e se ha tentato con un certo successo l'arte delle piazze e delle strade, col suo monumento al disegnatore Charlet, ben composto e gradevole all'occhio, ad onta che possa giudicarsi alquanto manieratamente vignettistico nella concezione, e se, con lo strano e tragico gruppo di *Gomorrhe*, abbia fatto un'incursione interessante in certa arte di perversione sensuale e macabra, tanto lontana dall'abituale sua ispirazione sana, normale e severa, è sopratutto nelle medaglie e nelle targhette che la sua agile maestria di artista multiforme e fecondissimo ci seduce e ci appare significativamente personale.

Sui tondi e sui rettangoli di differente grandezza, a cui deve essere affidato il ricordo d'un evento o d'una persona od anche la sintetica figurazione di un'arte, di una scienza o di una qualsiasi attività umana, lo Charpentier, piuttosto che i soliti gruppi allegorici, preferisce il più delle volte di

A. CHARPENTIER — CAMPANELLO E ZUCCHERIERA.

ALEXANDRE CHARPENTIER — MEDAGLIE E TARGHETTE.

evocare, ispirandosi direttamente alla natura, una testa ad un ignudo corpo femminile o maschile, colto in un'espressiva attitudine di vita e la cui sagoma è da lui segnata in basso o mezzo rilievo, con impareggiabiie eleganza di minuta ed accorta modellazione. Nulla di più gradevole all'occhio ed al tatto — giacchè una medaglia od una targhetta si apprezza dai veri intenditori anche coi polpastrelli della mano — della mezza-figura raccolta e tremante che egli ha intitolata *La freddolosa*, di quella assisa e di così svelta leggiadria intitolata invece *La pittura*, di cui ricordo di avere visto a Venezia, nel 1901, un esemplare, a cui una squisita patina aureo-rossigna dava un fascino singolare, delle due opposte testine di paffuti bimbi lattanti, della realistica visione di una corsia d'ospedale, nella targhetta in onore del dottor Patain col motto « *Science et bonté* » od anche delle altre sei targhette, in cui vezzose figure di adolescenti raffigurano la musica ed il canto, la pittura e la scoltura, il giuoco della dama ed giuoco degli scacchi.

A. CHARPENTIER — BROCCA DA VINO IN ISTAGNO.

Ad evitare ogni rigidezza di contorno ed a serbare intera nel bronzo la dolce morbidezza della

Alexandre Charpentier
e T Selmersheim:
Orologio a pendolo.

cera, lo Charpentier preferisce la fusione al conio. Se non si può negare che la fusione riavvicini talvolta fin troppo la medaglia alle altre forme di scoltura a bassorilievo e le tolga quindi un po' della caratteristica sua austerità, anche i puritani della tradizione non possono disconoscere che l'esempio glielo hanno dato vari dei più celebri medaglisti dei secoli scorsi e che se qualcosa si perde in severa nobiltà molto in compenso si guadagna in grazia ed in libera vivacità.

A. CHARPENTIER — FONTANA-LAVABO IN ISTAGNO (MUSEO GALLIERA, PARIGI).

ALEXANDRE CHARPENTIER — BIMBA DELLA ZELANDA

(CROMOLITOGRAFIA CON RILIEVO).

Varie delle sue medaglie e targhette lo Charpentier, che è uno dei più strenui e fortunati campioni dell'odierno risveglio delle arti decorative, le ha applicate, con piacevole ingegnosità, a maniglie di un camino, come è invece il caso per le sottili figure femminili circondate dalle fiamme di quello che trovasi nella sala francese dell'attuale mostra artistica di Venezia.

A. CHARPENTIER — GIOVINE MADRE CHE ALLATTA IL SUO BAMBINO (BASSORILIEVO).

e serrature di porte, altre ne ha incastrate sui coverchi delle piccole bomboniere tascabili o sulle scatole per le carte da giuoco ed altre infine nei mobili, come è il caso delle ignude donne danzanti o suonanti dell' armadio per istrumenti di musica, esposto a Torino nel 1902, o sulle pareti

* * *

Parecchie altre opere di genere, di materia e di scopo diverso possono attestare le tendenze spiccate dal versatile scultore parigino verso le arti applicate.

A. CHARPENTIER: IL VIOLONCELLO

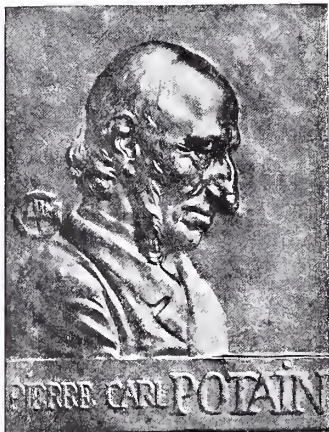
Così, egli ha disegnato i modelli di vari mobili, di cui non può non lodare la fattura abile e gradevole anche chi, come me, pensi che fra tutte le opere dello Charpentier siano quelle che lo appagano meno perchè non vi si ritrova sempre il sagace ed armonioso equilibrio delle varie parti e la ben riuscita ricerca dell'effetto totale, che pure sono fra i pregi suoi maggiori.

Così, egli ha eseguita una serie, oltremodo gustosa, di incisioni su carta bianca o dorata a semplice rilievo ed altre anche più tipiche, ispirate dalla Zelanda e dai pittoreschi suoi costumi, nelle quali il rilievo si sposa garbatamente alla cromolitografia.

Così, egli è stato in Francia uno dei primi, se non addirittura il primo, che, con una fontana-lavabo deliziosamente adornata di figure e gruppi mitologici, la quale trovasi adesso nel Museo Galliera di Parigi, con alcune brocche da vino e con altri oggetti di uso comune, ha rimesso in modo quell'umile metallo che è lo stagno che Georges Rodenbach definì *le clair de lune de l'argent* e che, dopo avere avuta, dal XII al XVIII secolo, più d'una buona fortuna artistica, era stato per un secolo e più completamente trascurato, probabilmente per la facilità con cui se ne ottenebra la fievole lucentezza e se ne struggono i morbidi rilievi.

Così, infine, lo Charpentier, con la collaborazione del Sermersheim per la parte in legno, ha ideato ed eseguito e poi esposto in Francia prima ed in seguito in Italia un bellissimo orologio da tavola, che coi bassirilievi laterali, raffiguranti sotto aspetto giovanile le tre Parche, e con lo stupendo gruppo allegorico in bronzo dorato, che si erge in alto di esso, mi sembra proprio meritevole di essere posto a raffronto con le più magnificate pendole francesi del Settecento.

Infine, Alexandre Charpentier, sia come scultore, sia come medaglista, sia come decoratore, può a buon diritto considerarsi quale uno dei più vari, più ardimentosi e più originali artisti d'avanguardia della Francia d'oggigiorno.

VITTORIO PICA.

A. CHARPENTIER — RITRATTO.

LETTERATI CONTEMPORANEI: HERBERT GEORGE WELLS.

DOBBIAMO essere grati ad Augustin Filon ed a Henry Davray che coi loro studi critico-biografici ci hanno fatto conoscere la figura di questo geniale romanziere e sopratutto filosofo utopista. Filon scrivendo di lui gli dà epiteti di profeta e di riformatore. Vedremo se Wells il ha bene meritati o no. È indiscutibile che noi oggi ci accingiamo a parlare di un uomo che alza le sue superbe costruzioni sul futuro. Insigne biologo, tentato dall'arte, non si serve della scienza per documentare il suo romanzo, ma fa come un inventore che attraverso racconti e novelle mette in rilievo e tenta di popolarizzare una invenzione. Wells si allontana dalle vie battute da tutti i romanzieri contemporanei. Si comprende bene e facilmente che egli, per la sua orte coscienza scientifica, non poteva seguire la via tracciata da Meredith, da Hall Caine, da Hardy, da Kipling, da Stevenson e tanto meno le vie maestre lasciate aperte da Dickens, da Thackeray e da Scott. L'uomo, il piccolo uomo, questo minuscolo essere, che in formicai più o meno estesi vive sulla crosta del globo, non si offrì subito agli occhi del biologo letterato come oggetto di osservazione diretta ed immediata. Egli lo vide, lo conobbe subito, capì rapidamente da quanti mali e da quante piaghe era afflitto e lo lasciò per un momento in disparte. Perchè perdere il tempo prezioso a studiarlo, ad esaminarlo, a mettere in rilievo i suoi pregi, i suoi difetti, a constatarne le passioni nobili ed i sentimenti bassi, a presentarne le morbose e difettose associazioni, le ribellioni, a bollare con scritti di fuoco tutti i bricconi che lo spogliano, lo martirizzano, lo uccidono in mille maniere? Tutta roba vecchia, fritta e rifritta da tanti scrittori: rilievi che nessuno poteva mettere in dubbio. Tutti siamo d'accordo su questo punto fondamentale, che la povera razza umana soffre terribilmente sia per causa delle sue difettose forme di associazione, sia per causa di mali fisici e morali. Invece di fermarsi al capezzale del moribondo, Wells lo abbandona al suo destino e pensa all'avvenire. Troviamo ciò che potrà essere migliore per l'uomo e per la società nel futuro. Ecco il suo motto. Prepariamo la Nuova Repubblica: vediamo con quali mezzi possiamo raggiungere un alto gradino nella scala infinita della perfettibilità umana. In questo futuro gli uomini saranno incapaci di essere corrotti, incapaci di commettere frodi, non interessati a profitti domestici e personali e non conosceranno gli errori e le debolezze comuni all'umanità presente. La immaginazione scientifica guida l'anima di Wells in tutta la sua grande peregrinazione nell'avvenire. Egli non può e non sa sottrarsi alla sua influenza. Figlio della democrazia moderna londinese, che lo ha nutrito e cresciuto nel suo seno, è la prima voce profetica e intensa attraverso il mondo.

* * *

Herbert George Wells ha oggi trentanove anni. È giovanissimo ancora e nella pienezza delle sue forze. Figura maschia, simpatica, non presenta alcuno di quei tratti delicati e deboli insieme che sono stati la caratteristica dei nostri romanzieri sentimentali e poetici. L'anima sua, che è una figlia diretta della grande anima darwiniana, si manifesta attraverso i suoi vivaci e sereni occhi, franca e forte, testimone della bontà delle linfe scientifiche che inaffiano i tessuti nei quali essa ha le sue profonde radici. Ha chioma folta, fronte spaziosa ed occhi i quali paiono interrogare e sorridere insieme. È nato nel 1866. Ha ricevuto una educazione quasi esclusivamente scientifica. Fece i suoi primi studi nell'*University College* e li perfezionò nel Collegio Reale di Scienze a Londra sotto la direzione di famosi ed illustri scienziati, tra i quali Huxley e Lockyer. Nell'anno 1889 si laureò. Prima di occuparsi passò difficili giorni, perchè in Inghilterra, come negli altri paesi del mondo, non è facile, anche con una laurea di professore di scienze in tasca, di trovare posto presso una scuola. Allora, racconta Filon, Wells conobbe la noia delle lunghe e vane attese nelle sale di quegli ufficii i quali hanno cura di fornire maestri a tutte le scuole del

mondo anglo-sassone. Wells superò la dura prova in un tempo relativamente corto ed entrò nell' insegnamento. Non avendo altre risorse all' infuori dei suoi emolumenti di professore, tentò di aumentarli, nelle ore in cui non era occupato in iscuola, scrivendo per riviste scientifiche e giornali letterarii, relazioni sulle nuove pubblicazioni nel campo della scienza da lui professata. A poco a poco però le sue tendenze letterarie si manifestarono, perchè egli si sentì tratto a scrivere dissertazioni di carattere scientifico-metafisico, oltre a saggi umoristici e paradossali. Così, quasi non volendo, si rivelò al mondo letterario inglese. I suoi lavori attirarongli l'attenzione di due illustri personaggi, i signori E. Euley e Frank Harris, che dirigevano importantissime pubblicazioni periodiche. Essi incoraggiarono Wells a perseverare nel nuovo genere da lui per la prima volta tentato e la sua fama cominciò a stabilirsi definitivamente. In pochi anni diventò lo scrittore più originale dell'Inghilterra ed i suoi romanzi lo rivelarono eccellente narratore, che si assicura l'attenzione del lettore dalle prime pagine fino alla chiusura delle sue più sorprendenti fantasie.

Ancora studente di Università, Wells aveva preso moglie e nel romanzo *L'amore ed il signor Lewisham* egli più tardi narrò le miserie e le gioie del povero studente ammogliato, unendo in felice accoppiamento l'idillio e la satira. Le avventure del *signor Lewisham* ricordano le pagine della *Vie de Bohême* di Murger, ma, a differenza dell'eroe francese, Lewisham mostra forza di reazione e quella morale elasticità della gioventù, che gli inglesi chiamano *buoyancy*. Il matrimonio dell'adolescente però, narra Filon, fu sciolto col divorzio e Wells non ha avuto il piacere di godere con la sua prima compagna, che aveva diviso con lui le difficili prove della prima vita, il successo, la gloria e la prosperità che seguirono gli anni della penuria e dell'oscurità. Wells scrisse le sue prime novelle quando era ancora insegnante. Non ostante il buon viso a lui fatto da Euley e da Harris, non mancarono quelli che videro in lui soltanto un imitatore di Kipling e di Verne. Si aggiunga anche questo fatto, che tanto gli studenti di Università, quanto le donne non fecero buona cera alle sue storie. Non vi erano intrecci amorosi. I lettori delle sottili divagazioni di George Meredith e delle delicate analisi di Humphry Ward rifuggivano dalle sue pagine dove terribili enigmi si mischiavano alla vita quotidiana volgare. Insomma, l'avversione al romanzo scientifico colpiva in pieno viso lo scrittore, il quale non trovava neppure conforto presso gli scienziati che hanno più degli altri il sacro orrore della scienza volgarizzata sotto forma di racconto e di avventura. Wells non si scosse per ciò. Lavorò infaticabilmente ed assicurò al prodotto della sua arte vita e gloria. I suoi libri, che eran nei primi anni la lettura dei fanciulli, come le opere di Verne, ben presto ebbero l'onore di trovarsi fra le mani delle classi più elette e più dotte e fecero pensare. Verne diverte, Kipling distrae colle narrazioni delle sue avventure e colle storie dei *Three Musketeers* e di *Stalkey & Cy;* Wells insegna. I libri di Kipling e di Verne sono per i fanciulli, per le giovinette, per tutti coloro che cercano nelle avventurose narrazioni di pionieri e scopritori riposo e pace dello spirito; i libri di George Wells sono per tutti coloro che studiano, che s'interessano delle grandi quistioni umane, che sono preoccupati dai grandi problemi della scienza, che sentono il futuro come un incubo, come un peso enorme sulla mente, enigma insolubile. Chi va dietro Wells, corre dietro la più sbrigliata utopia scientifica, imparando fatti e fenomeni nuovi, novelle invenzioni ed applicazioni ed apprendendo nell'attività di fantasticare scientificamente cose che se sono utopie, non sono però assurde, anzi dimostrate talvolta dalla scienza possibili. Wells esercita le nostre facoltà d' invenzione in modo sano e nutriente: è una ginnastica igienica dello spirito, che lo migliora certamente, non lo abbatte, nè lo rende inerte.

* * *

Wells ha pubblicato una ventina di volumi. Quattro di essi contengono novelle e sono: *The Stolen Bacillus, The Plattner Story, Tales of space and time* e *Twelve stories and a Dream* ; un volume sotto il titolo: *Certains personal matters* raccoglie articoli fantastici pubblicati su varii periodici; tre opere *On the Discovery of the future, Anticipations* e *Mankind in the Making* trattano della scienza sociale dell'avvenire; due volumi raccolgono *Love and Mr. Lewisham* e *The wheels of Chance*; formano un altro gruppo *The Sea Lady* e *The Wonderful Visit*, dove il soprannaturale prende il sopravvento anche sul tentativo di spiegazione scientifica e da ultimo possono riunirsi in una sola categoria *The Fime machine, The War of the Worlds, The first men in the moon, The invisible man, When the Sleeper wakes* e *The Island*

of Dr. Moreau, che sono lo svolgimento rigoroso e logico, come lo chiama Davray, d'una idea che appartiene al dominio delle possibilità scientifiche.

In *The first men in the moon* l' idea principale è la scoperta d'una sostanza che è libera dalla legge di attrazione. Una sfera vuota formata di

questa sostanza potrà allontanarsi infinitamente nello spazio ed i viaggiatori situati dentro la sfera per virtù di un sistema di aperture praticate sulle pareti, potranno, regolandola, utilizzare per la direzione, l'accelerazione ed il rallentamento, l' attrazione solare, quella terrestre o quella lunare a loro piacimento.

L'*Invisible man* è il signor Griffin, eroe del romanzo. Questo Griffin è riuscito, bevendo una certa pozione, a rendere la rifrangibilità del suo corpo uguale a quella dell'atmosfera, e da ciò ne consegue che noi non lo vediamo più. Il principio è il seguente: un corpo messo in un ambiente quale l'aria o l'acqua, od altra sostanza che possa essere attraversata da un raggio rifratto, diviene invisibile quando il suo indice di rifrazione è uguale a quello dell' ambiente rifrangente. Au-

gustin Filon aggiunge: « Alcuni fisici mi hanno assicurato che se si ammette l'esistenza nella *Cavorite* ed il mezzo di ottenere l'eguaglianza di rifrazione tra l'aria ed il corpo umano, tutto il resto è semplice e chiaro: tutto è scrupolosamente dedotto ed osservato: tutto è concatenato con una severità logica che non si trova *neppure in un manuale di scienza.* »

Wells non dimentica mai ch'egli è l'antico studente di entomologia del *Royal College of Sciences* e sente sempre il potente fascino del microscopio. Egli ha l'occhio dell'artista ed il cervello dello scienziato. Nel *War of the Worlds* l'autore vede Londra sotto il terrore d'una ventina di esseri fantastici projettati da un altro pianeta ed armati di mezzi distruttori sconosciuti a noi. « Egli ha visto passare innanzi a lui, in una confusione inesprimibile e disperata, questi milioni di uomini e di donne sperduti, affollati, precipitantisi innanzi come una massa di montoni cacciati da un uragano di panico ». Un solo libro, esclama Filon, mi è venuto alla mente: *Il Giornale della Peste* di De Foe. Wells e De Foe, il calvinista ed il determinista, ci mostrano con la stessa forza l'umanità in un momento in cui abdica innanzi al cataclisma: breve abdicazione perchè presto torna a sperare, a credere, ad agire. Ambo gli scrittori vollero affermare l'ottimismo della razza.

Ecco qual'è la tela del romanzo *The Island of Dr. Moreau*. Théodor De Wyzewa l'ha illustrata in un recente studio sul Romanzo contemporaneo. Dopo molte periperizie un viaggiatore inglese naufraga e riesce a ricoverarsi in un isolotto sul Pacifico. Nell'isola è raccolto a malincuore da due signori inglesi, i quali da tempo sono in quella terra per costruire un curioso stabilimento scientifico. I due inglesi sono il dottor Moreau ed il suo assistente Montgomery. Moreau è fuggito col suo assistente dall'Inghilterra per l'orrore destato dalle sue vivisezioni. Salvatosi nell'isola, riprende i suoi esperimenti. Il grido delle sue vittime e delle sensibili anime dei suoi concittadini non arriva sino al Pacifico. Egli lavora per condensare in poche settimane le lente e numerose tappe dell'evoluzione. Sogno assurdo e strano! Nel suo gabinetto cogli animali fabbrica uomini. Come? Prendick, il naufrago, gli muove delle obbiezioni, specie sul modo di modificare gli istinti delle bestie. Moreau spera di vincerli coll'educazione. La sua umanità bestiale segue le prescrizioni del suo codice. Ma il ribelle e l'ipocrita sono già all'ordine del giorno. Prendick ha sotto gli occhi la storia dell'umanità riassunta, dove istinto, ragione e fatalità lottano spietatamente fra loro. Un bel giorno una delle belve divora il dottor Moreau. Montgomery e Prendick fuggono. Tutta l'isola torna allo stato selvaggio e gli istinti delle bestie trionfano coi vizii dell'uomo civilizzato. Terribile spettacolo! Prendick torna in patria, ma odierà sino alla morte la vista dei suoi simili e la società. Tutti gli sembrano animali feroci ed egli teme di vederli da un giorno all'altro prorompere di nuovo nei loro istinti selvaggi primitivi. La legge artificiale del dovere può ad ogni istante cadere vittima della natura vera degli uomini.

In *The Sea Lady* e *The Wonderful Visit* Wells fa la satira dei pregiudizii sui quali è costruita la società inglese. Passa in rassegna la gente borghese, i sacerdoti ed i professori.

In *The Wonderful Visit* un parroco di campagna ornitologo, vede un uccello straordinario. Lo ferisce ad un'ala. L'uccello è un angelo smarrito nell'aria. Non sa dare notizie del cielo: non ha letto la Bibbia; nulla sa del destino delle anime nell'altro mondo: ha desiderii, non soffre dolori. non corre dietro alla felicità; non conosce la virtù. Sa soltanto suonare il violino. Tutto lo disturba ed egli mal soffre la società. Le donne l'insultano, i fanciulli gli tirano sassate. È un pazzo, gridano. È un figlio del parroco. È una donna vestita da uomo. È un agente socialista. L'angelo ha tutta l'aria di un artista. Man mano che resta sul mondo perde le ali ed acquista le passioni umane e si copre di delitti puniti dalle leggi. Finalmente sparisce in un incendio portando seco una piccola fanciulla, la sola anima che l'aveva compreso quaggiù.

In *The Sea Lady*, non è l'angelo, ma la sirena che simboleggia le attrattive dell'immaginazione contro la ragione. Chatteris è il fidanzato di Glendowers. La sirena è l'eterna avventuriera, uscita dalle profondità dell'oceano sociale, incarna rice della chimera della vita felice. Appena Chatteris la vede, ne resta accalappiato. Dimentica tutto: la fidanzata, la famiglia, i parenti, la sua candidatura al Parlamento, le sue teorie umanitarie. Chatteris è invincibile. Si unisce alla sirena. Una bella notte d'estate Chatteris segue la sirena in fondo all'abisso. L'immaginazione vince la ragione.

Wells perseguita poi la gente religiosa ed i prelati. Quando si deve dire una asineria, arriva in

buon punto un prelato anglicano per sputarla *coram populo*. Nel mondo animale (*The Island of Dr. Moreau*) è un orso che canta inni e preghiere e nell'anno 2200 il vescovo di Londra è poligamo.

Ai ciarlatani della scienza ufficiale Wells non dà tregua. Li persegue con un vero *odium scientificum*. Nella figura del dottor Moreau tutti dobbiamo vedere l' incarnazione più terribile del sistema e dobbiamo odiarlo perchè egli è sordo alle grida dei sofferenti per la ragione che chi ha lungamente studiata la natura, finisce per divenire come essa incapace di rimorsi. Si capisce pure come Moreau non riesca nel romanzo assolutamente ributtante. Wells si è ben guardato di confonderlo con le volgari figure dei semplicisti e speculatori. Moreau è il ciarlatano scienziato. È un mostro filantropico. La sofferenza delle sue vittime, scrive Wyzewa, non lo commuove: egli non teme di sacrificare numerose vite per la riuscita del suo progetto che è nobile e disinteressato. Egli ha constatato che, praticati con la intensità ed audacia necessarie, la vivisezione e l'innesto animale erano capaci d'effetti infinitamente più radicali di quelli che si ottengono d'ordinario nei laboratorii di fisiologia. Egli lavora per la formazione d'una umanità novella, potendo un giorno divenire una sorgente d'immenso profitto per la nostra vecchia umanità adamitica. Gli uomini-cani, gli uomini-scimmia, gli uomini-sciacalli sono animali ai quali Moreau cogli innesti ha trasfuso istinti umani e imposto il timore della misteriosa legge.

Moreau impartendo a quegli animali il martirio, pensava: Ciascuna volta ch' io tuffo una creatura viva nel bagno della sofferenza che la brucia, io mi dico: questa volta io brucerò in essa tutta l'animalità; questa volta io farò una creatura ragionevole!

* * *

Caratteristico è nel nostro romanziere un certo suo particolar disprezzo per la conoscenza del passato. Veramente in un biologo non può del tutto sorprendere. La storia tradizionale poco l'interessa. Egli ha a sua disposizione tutta la conoscenza della vita degli esseri e dell'universo e basta questo per i suoi fini. Oggi poi s'è aperta la storia per induzione che ha un carattere puramente scientifico ed è questa la sola storia alla quale Wells è disposto a prestare attenzione. In sul principio del 1901 alla *Royal Institution* il romanziere tenne una conferenza sul soggetto *Discovery of the future*. Il mondo, secondo Wells, si divide in due differenti famiglie di spiriti. La prima, e comprende la grande maggioranza dell' umanità, pensa raramente all'avvenire; lo considera come una pagina bianca sulla quale il presente, a misura che s'avanza, scrive gli avvenimenti. La seconda razza di uomini, che è meno numerosa, ma più moderna, pensa instancabilmente all'avvenire e non si occupa degli avvenimenti del presente che solo dal punto di vista delle conseguenze che possono avere sugli avvenimenti del tempo futuro. Questa minoranza, disse Well, è l'umanità che pensa; il resto è vil gregge che si trascina lungo la vita, entrando per una porta ed uscendone dall'altra, incapace ed indegna di esercitare una influenza e di lasciare traccia di se stessa. Raramente Wells s'è tuffato nel passato. Nei suoi racconti *Tales of space and time*, risalendo all'età della pietra, egli ci mostra l'invenzione dell' ascia e la conquista del cavallo. Egli ama immergersi nelle profondità tenebrose dell' avvenire e nelle novelle *When the sleeper wates, A story of the days to come* e *A dream of Armageddon*, con coerenza e logica egli tesse la descrizione della vita del XXII secolo.

Siamo a Londra nell'anno 2100 della nostra êra. Graham, un suddito della defunta regina Vittoria, un utopista che ha speso la sua vita per migliorare le sorti degli infelici, cade nel sonno catalettico sulla costa della Cornovaglia. Il racconto ha qualche cosa di simile con la narrazione di Bellamy nell'*Anno duemila*. Graham non può essere destato dal suo sonno catalettico. La scienza si dichiara impotente. Passano molti anni. Quando Graham si ridesta ne sono passati 200: due secoli. L'utopista si trova ricchissimo. Durante il suo sonno sul suo capo si sono accumulate molte eredità ed i frutti di esse ne hanno arricchita l'entità. Al destarsi di Graham il mondo operaio è organizzato a giganteschi sindacati; l'antica organizzazione politica s'è atrofizzata; l'ultimo re d' Inghilterra, misero pensionato, muore ignobilmente; la Camera dei Comuni è chiusa ed il governo del mondo è in mano ai *trust* del patrimonio di Graham. Londra è una agglomerazione di 33 milioni di uomini. Sono scomparsi il carbone, il gas, il vapore. È scomparso il cavallo. Gli edifici sono trasformati. L'umanità veste diversamente e mangia a *table d'hôte*: una pasta bleu forma il primo piatto, una pasta rossa il *dessert*. Mangiando si ascoltano la musica e la lettura dei giornali, che

non si stampano più. Il fonografo ed il cinematografo hanno sostituito la stampa. Le religioni non hanno più interesse generale. Non più vita agricola, nè villaggi. La campagna, riassume Filon, coltivata dalle macchine, è deserta la notte ed i lavoratori, terminato il loro compito, tornano in città. In Inghilterra non vi sono più che quattro colossali città: Edinburg, Manchester, Portsmouth e Shrewsbery. Cogli aeroplani si va celeremente da Londra a Parigi: si va a New-York in poche ore e si fa in soli tre giorni il giro del mondo. La decadenza morale però è grande. La scienza è occupata solo ad accrescere la felicità dei ricchi; la poligamia cresce su vasta scala; l'ipnotismo ha preso il posto della medicina e della pedagogia. Vi è una città dove si va a morire di piacere: l'*Euthanasia* è divenuta la forma preferita del suicidio. La gigantesca società industriale ha una aristocrazia di grandi azionisti. I personaggi elevati sono gli amministratori di tutte le società monopolizzatrici dei diversi servizi pubblici. Il proletariato è arruolato a reggimenti, ridotto in schiavitù. Ha però assicurato il pane quotidiano, la casacca bleu, l'allevamento dei figli, l'educazione di essi. Il denaro è il padrone. Quelli che sono più addanaiati predominano. In alto, vanità, corruzione, frivolezze; in basso, miserie, violenza, vizio. La separazione è immensa e la religione non avvicina più le classi. Si prevede che le due umanità, l'alta e la bassa, parleranno anche diverse lingue e saranno divise per sempre.

Wells prevede il divorzio delle due umanità verso l'anno 400,000. Poi le razze correranno verso la loro estinzione e la terra non avrà più abitatori. La razza bassa, diventata feroce e selvaggia, avrà distrutta quella superiore, lasciando al tempo il compito di eliminare il resto dell'umanità abbrutita e spopolata.

* * *

Respirate? Anch'io! Wells ci è piombato sul capo come un incubo, come un pesante cielo di estate pronto all'uragano, densissimo, minacciante di farci perdere la bussola cerebrale.

Ma tutto ciò è possibile? Non possono muoversi a Wells mille obiezioni? Certo. Wells costruisce sul futuro e quindi le sue edificazioni non sono stabili. Secondo il suo modo di vedere, l'umanità andrà a dar di testa contro quel caos che abbiamo sopra descritto. Ecco Wells profeta, come lo ha chiamato Filon! A voi stesso giudicare se il titolo è appropriato. In fatto di evoluzioni della società, nulla si può predire. L'umanità porta in sè senno e potere sufficienti, elementi morali ed economici bastevoli per darsi assetto futuro rispondente ai canoni di una ordinaria esistenza, contenentesi entro i limiti del sano e del giusto, senza sconfinare nel campo della follia e dell'irrazionale. L'umanità, sia pure quella del 400,000, vista da Wells, è quella di un visionario che ha guardato un momento con occhio pessimista l'avvenire, dando libera corsa alla sua immaginazione, che a lui è piaciuto di alterare nel predire e nel profetizzare.

Wells stesso se n'è avveduto. A poco a poco il suo occhio s'è rasserenato ed ha guardato tutto di nuovo con benevolenza e compiacenza. Da profeta è diventato riformatore.

In *Anticipations* e in *Mankind in the Making*, con la scorta dei tre maestri, di cui egli appare seguace e discepolo, Malthus, Schopenhauer e Darwin, rifà il cammino. Il mondo si reggerà in forma repubblicana; le lingue si fonderanno. Il lavoro degli operai della campagna sarà regolato umanamente. Londra non avrà più 33 milioni di abitanti. Il proletariato si eleverà fino a confondersi colle classi intellettuali. L'introduzione delle macchine aprirà una nuova êra nella storia umana. Il meccanico rimpiazzerà il manovale, e tutto il lavoro manuale sarà compiuto solo dalle macchine. A questo tipo di uomo vanno tutte le simpatie di Wells.

A questo uomo futuro, nobilitato, operaio ed intellettuale, produttore della terra e pensatore, leviamo anche noi un inno augurale. Venga presto questo giorno, nel quale, risolute le quistioni economiche e dato al mondo uno stato di giustizia e di uguaglianza, la miseria, la fame ed il delitto prenderanno l'esodo dalla terra. Delle due dipinture che Wells fa della società futura, noi accettiamo quest'ultima glorificatrice della perfezione e della felicità umana. Le sante nostre speranze fughino i tristi sogni ed i presentimenti terribili e schiudano sul nostro cielo solo l'orizzonte sereno della vita futura dell'uomo calma e beata, quantunque diversa, com'era quella degli antichi nostri patriarchi. L'umanità tende ad uscire dal disordine, dallo stato anarchico e ne uscirà; dato la natura dell'uomo e le sue tendenze al fraterno amore ed al soccorso dei simili, dato l'ingentilimento continuo del cuore umano ed il continuo nobilitamento dei sen-

timenti eccellenti, è da prevedere che nell' anno 400,000 la terra avrà sulla sua crosta uomini di gran lunga migliori di noi, felici in domestici soggiorni allietati dalla pace e vegliati dal sentimento del misterioso infinito aleggiante sui tetti umani come uno spirito ispiratore di poesia, di sogni e di solennità spirituali.

* * *

L' opera di Wells non resta in questi confini. Il riformatore stende il suo occhio su tutto e manifesta anche le sue idee intorno all' istruzione. Si è proposto di presentare uno schizzo ipotetico del modo come andranno le cose di questo mondo nel secolo XXI, quando sarà in vita la sua *Nuova Repubblica*. Il fanciullo è guidato da due influenze, quella della famiglia e quella della scuola: questa deve solo curare lo sviluppo sistematico dell' intelligenza. La scuola moderna, colla pretesa d'insegnare tante cose, pregiudica l'avvenire della tenera intelligenza del fanciullo. Non è la scuola che forma il carattere; nè li formano i sermoni degli insegnanti. La lettura di ottimi libri è il solo antisettico morale eccellente. Il fanciullo dovrà essere educato al sentimento del bello: non tutti vedono il bello: bisogna educarveli. Allo scopo la scuola futura *insegnerà a guardare* ed offrirà agli scolari musei di fotografie e di gessi. La scuola è uno degli elementi che concorrono a formare il cittadino. Wells ritiene inutile l' insegnamento delle lingue morte. Lo sviluppo delle nostre grandi civiltà non consente che ulteriormente si volga la mente al passato. Il giovane deve comprendere le lingue moderne ed il compito della scuola si ridurrà ad imparare a maneggiare con abilità gli istrumenti del pensiero, non ad insegnare a pensare. Il fanciullo deve presto essere educato ad esercitare bene le sue facoltà di espressione, per conversare bene con se stesso e con gli altri uomini. Nelle scuole elementari il giovane deve apprendere solo la lingua materna, cercando di rendersene definitivamente padrone. Le prime nozioni che devonsi offrire al giovane per formargli quel corredo che gli è necessario per partecipare alla vita ed al pensiero moderno devono essere quelle della fisica, della storia e della geografia. Nelle scuole secondarie si curerà l' esercizio che rende atti i giovani alla astrazione, alla generalizzazione ed alla critica e si darà una coltura generale specie sulle idee morali, estetiche e politiche che formano il sustrato intellettuale e sociale delle comunità. Non dovrà mancare un corso di *filosofia naturale*, di *biologia*, insieme coll' insegnamento di tutte le altre scienze e discipline. Dopo essersi lungamente intrattenuto su questi particolari Wells affronta in questo campo il problema dei doveri dello stato.

Lo stato dovrà raccogliere ed aiutare le forze intellettuali latenti; dovrà provvedere per una organizzazione libraria per la stampa di buoni libri e per fornire cataloghi di opere dirette alla immediata educazione superiore dei giovani.

Principalmente nelle *Anticipations* egli tratta questa difficile materia. Universalmente è riconosciuto che le sue critiche sono sottili. I dottori di pedagogia non lasceranno passare inosservate le censure del *riformatore*.

* * *

Eccoci alla fine della nostra esposizione. Breve per tant' uomo e per tanta sua opera: ma ognuno comprende che in studi della nostra natura non si può far luogo a maggior copia di notizie biografiche e critiche. Venti e più volumi di romanzo non si possono costringere in poche carte. È uno schizzo questo di Herbert George Wells e delle sue creazioni. In una rapida sintesi lo abbiamo seguito nelle sue elucubrazioni nel futuro, inorridendo innanzi alle ipotesi disastrose e gioiendo sinceramente innanzi alla possibilità del trionfo dell'uomo perfettibile. Dall'opera di Wells scaturisca per noi quest' unica sorgente di piacere e di felicità; quest' unica speranza che di qui a millennii, ed il cielo voglia che si avveri anche prima, l' uomo abbia trionfato dei suoi difetti e del suo egoismo, e che la razza umana abbia perduto quanto ancora oggi ha di feroce, di brutale e di comico. Assiso sulla polvere dei nostri secoli e delle nostre povere ossa, l'umano del duemila e oltre, mite e sereno, guardando il cielo spogliato di numi, il gregge pascolante beato sulle pendici boscose, la tenera famiglia lavorante con gesto solenne e calmo la campagna, pura l' anima da idea di delitto, puro il cuore da malvagi sensi, sorridente all' altr' uomo come al fratello, come al padre, come al proprio figlio, ripensi ai nostri giorni, come a giorni di avi i quali erano ancora tanto lontani dalla perfezione, ma alla quale tanto agognavano. Scolpite pietre e pagine imperiture dicano all' erede, ricco di pace e di virtù, quanto noi desiderammo d' essere migliori, d'essere più degni, più belli spiritualmente, più intellettualmente perfetti!

Wells ha fede nella perfettibilità infinita dell' uomo. Questo è il suo tesoro. Al centro di tutte le sue idee, talvolta tempestose e strabilianti, non sempre perfettamente serene, che non sian turbate da agitati sogni dell' avvenire, brilla, come Lucifero mattutino, la fede nel progresso della perfezione.

Gli anni saranno lunghi, ma il pioniere umano non verrà meno sulla faticosa strada. Di tappa in tappa il povero intellettuale migliorerà il suo stato ed arriverà a destinazione dovizioso Creso. Noi ci perdiamo perchè siamo mortali e perituri; ma il nostro desiderio ardente d' essere perfetti, di ripeterci migliorati sempre, entrerà nelle vie del futuro e ci renderà immortali.

Il nostro orgoglio è affidato ai secoli.

Sono essi che vedranno il miracolo!

Ulisse Ortensi.

HERBERT GEORGE WELLS NEL SUO GIARDINO.

L'ANTICA ARTE ABRUZZESE E LA MOSTRA DI CHIETI.

IO vorrei aver molta dottrina d' arte, unicamente per confermare con la mia autorità il valore della Mostra chietina; se ne avessi, non ne farei pompa nè in questa nè in alcuna altra rivista, perchè in qualche modo sono parte in causa. Un cittadino di Chieti scrive questo articolo, e uno che alla Mostra ha dato un suo piccolo contributo d'opera: e io credo che, se ho il diritto di fare che l'*Emporium* prenda nota di un avvenimento d'arte che s'è compiuto nella mia città e nella mia regione, ho il dovere di attendere che altri e di riconosciuta competenza ne affermi l' importanza e lo illustri.

Ed io credo che ora sia tempo che le competenti autorità artistiche vadano a visitar la Mostra dell' antica arte abruzzese; quelle specialmente che l'hanno trattata nei loro dotti studi, ora che, se non tutto, n'è adunato il più e il meglio del cospicuo tesoro; dappoi che non sarà più possibile in appresso trovarlo tutto insieme raccolto e pronto a farsi studiare. I dotti, infatti, si sono occupati in particolar modo della nostra oreficeria e della nostra ceramica; ma all'atto pratico di una raccolta e di una collezione per una mostra, hanno trovato tanto da mutare, sui giudizi e sui criteri già acquisiti e già passati in cosa giudicata, che la compilazione del catalogo, del semplice catalogo da servire per uso dei visitatori, è divenuta una nuova e singolar fatica, la conseguenza di nuovi studi e confronti, il fondamento e il punto di partenza di studi futuri. A questa grave fatica estiva, sudano

principalmente il comm. Cesare de Laurentiis presidente del Comitato e promotore della Mostra, il comm. Giovanni Tesorone ordinatore della medesima, l'avv. Vincenzo Balzano e il prof. Pietro Piccirilli per l'oreficeria e Fedele Cappelletti per la ceramica: e i visitatori autunnali troveranno già fatto il lavoro. Io mi aspetto di vedere i dotti nell'ardua tutti i suoi particolari come se vi fossi dentro; e non mi sarebbe stato difficile acquistarne, come forse avrei dovuto, tanta dottrina quanta era d'uopo perchè almeno meglio comprendessi. Ma dare la determinatezza della realtà alle sensazioni d'arte, è distruggere il sogno; e l'arte è bella perchè fa sognare. Molti amano l'arte come materia di studi,

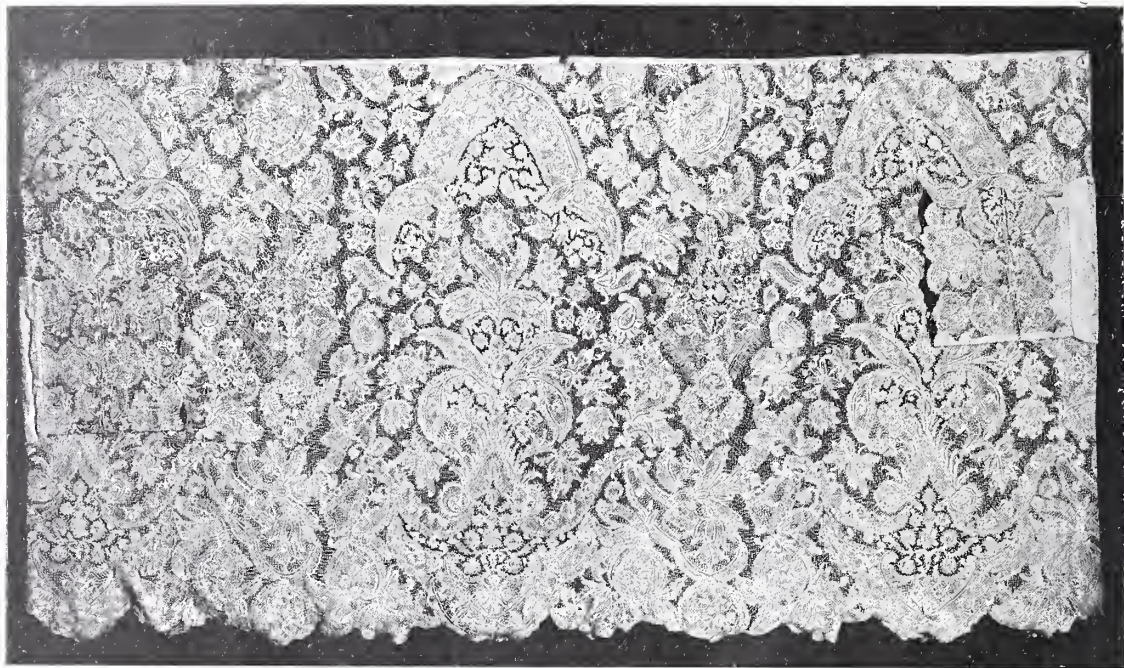
« LA PASQUARELLA », ESEGUITA NEL 1412 (SCUOLA SULMONESE).

acropoli abruzzese; ma mi aspetto di vedervi anche gli uomini di gusto. I primi, poi che hanno scritto, hanno anche l'obbligo di andar a vedere; gli altri avranno in queste mie parole una sommaria espos zione e nelle nitide fotografie dell'ingegnere Gargiolli una prova eloquente di ciò che è questa Mostra dell'antica arte abruzzese.

In questo mio metodo, ho un vantaggio tutto mio personale, di non far nomi e di non riferir date. Lontano dalla Mostra, io che l'ho vista adunarsi e ordinarsi pezzo per pezzo, me la rivedo in e non la intendono in altro modo; alcuni la studiano per la loro vanità o per il loro incremento: per questi ultimi non vi è bisogno nè meno di essere « sulla faccia del luogo »: io amo l'arte per le sue manifestazioni di bellezza, e la contemplazione di esse mi fa indugiare ad acquistarne la sapienza; e questa sapienza non posso trasmettere ad alcuno.

*
* *

Non nomi dunque; ma uno empie di sè tutta la Mostra e tutte le dotte pagine dei trattatisti: Ni-

cola da Guardiagrele. Questo nome così romanzesco è quello di un Nicola Gallucci, patronimico piuttosto prosaico che ricorda le ardite e saporose bestiole di cui in questi giorni il vecchio Abruzzo va facendo stragi inaudite. E questo figlio della Maiella deve essere stato uno di quegli uomini dalle mani forti e lente, assiduamente e sicuramente operose; uno di quei modesti e tranquilli lavoratori, di cui le mani rudi obbedivano inconscie gine dell'arte e uno il sentimento; e uno è l'animo dell'artista, il quale rimane amante della terra e della rude e franca nostra semplicità. Così dovette fare anche il guardiese orafo del rinascimento: egli si pensò di dover essere un artefice di croci astili, di ostensori e di turiboli, e lavorò nella solitudine e nella tranquillità della sua bottega, creando opere che davano soddisfazioni prima a lui stesso e poi ai committenti, se le comprende-

GUARNITURA DI CAMICE IN PUNTO AQUILANO RIATTACCATO — DISEGNO RINASCIMENTO.
APPARTENENTE ALLA MARCHESA CAPPELLI.

alla loro mente sazia di bellezza che i loro occhi bonari bevevano ogni giorno e in ogni punto del nostro felice paese. Di questi artefici e di questi lavoratori, ne abbiamo ancora oggidì; e non vi è umile carradore che non metta la sua nota d'arte sul plaustro, o carpentiere che non faccia lieta la nave e la vela di fantasie, o vasaio che non rallegri con le ingenue pitture la giara o la scodella del contadino.

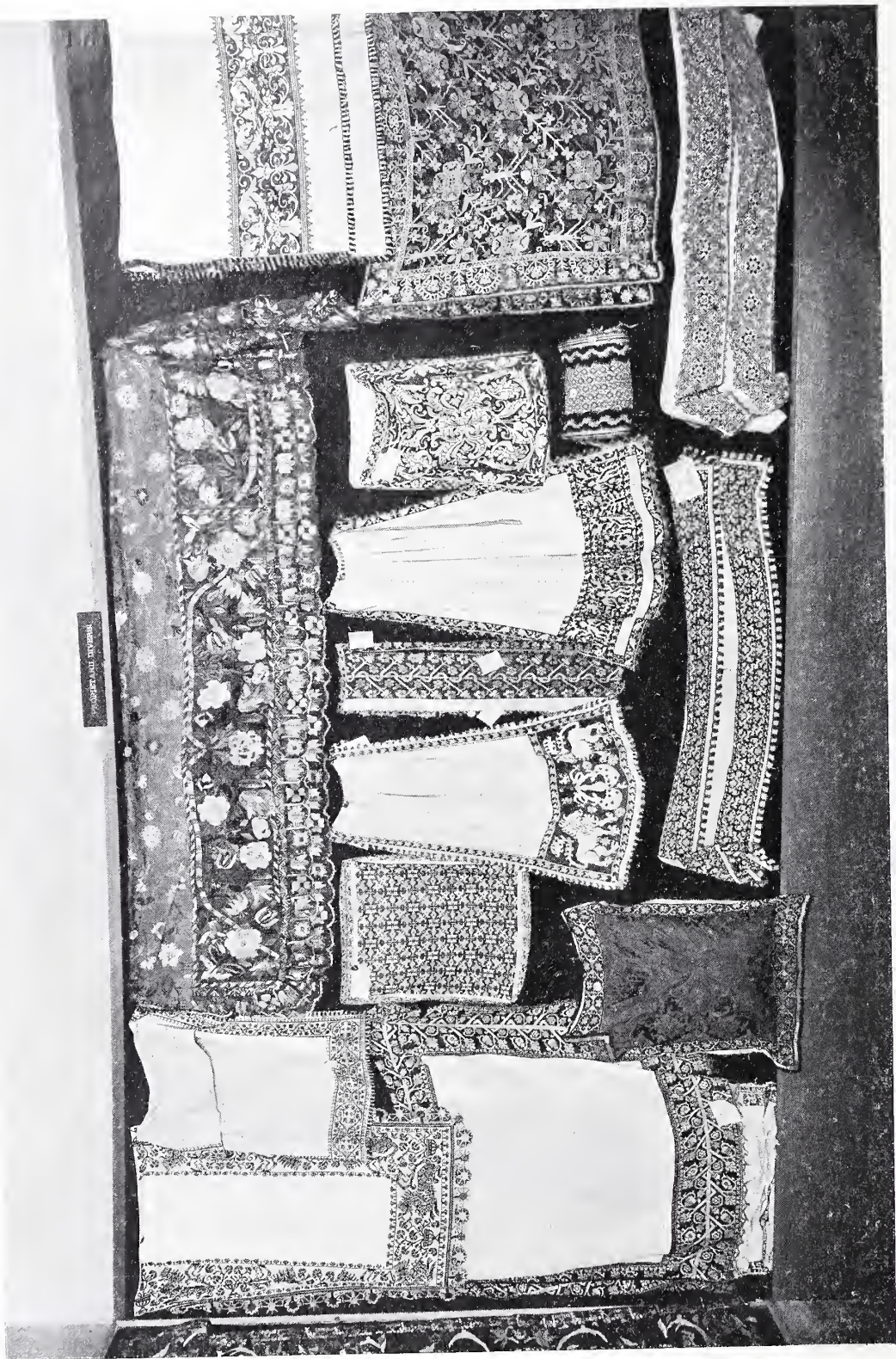
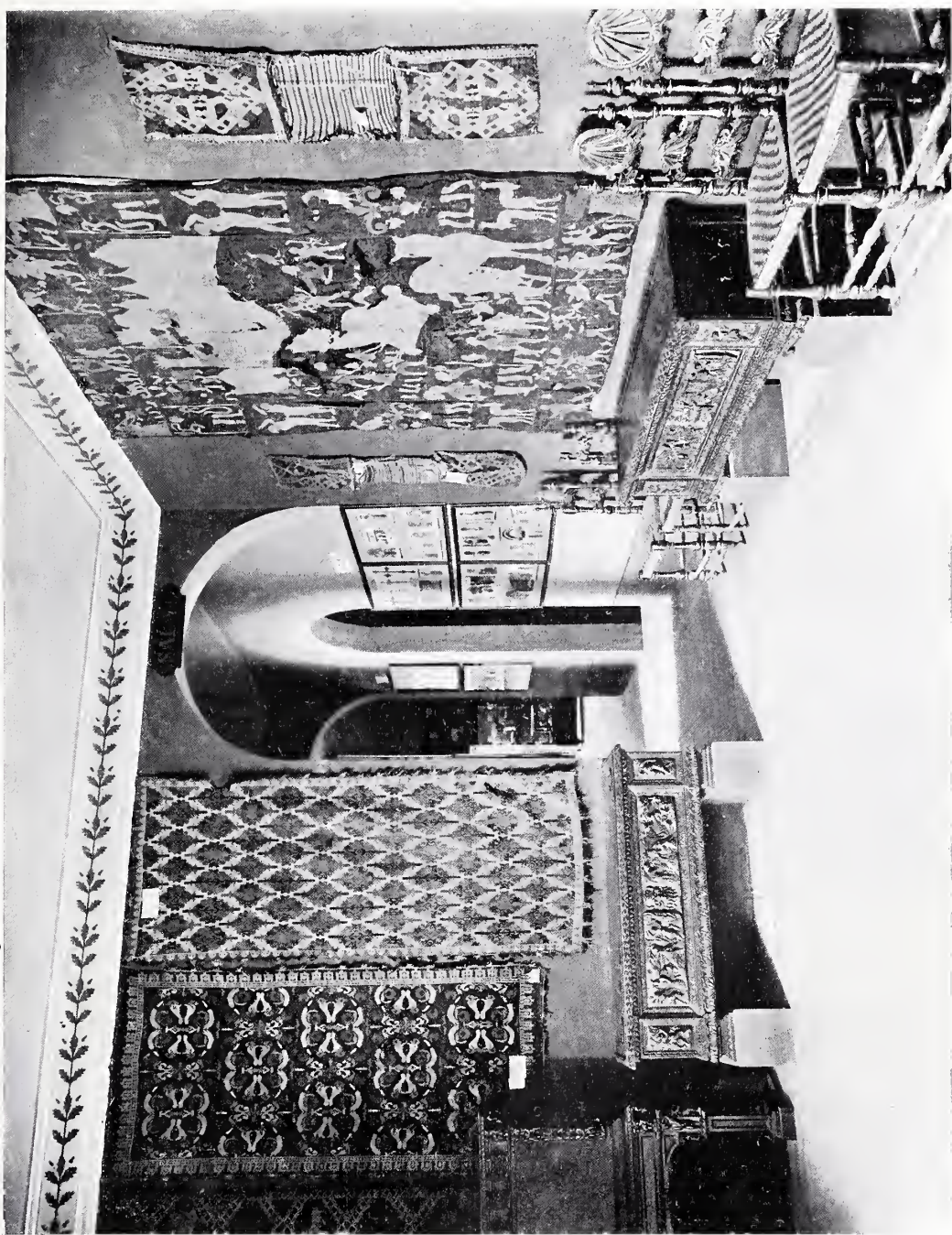
Questi fanno così, perchè così si sentono di fare; e l'umile resta umile, se poca dote ebbe d'ingegno; diviene grande se n'ebbe molta: ma una è l'ori-

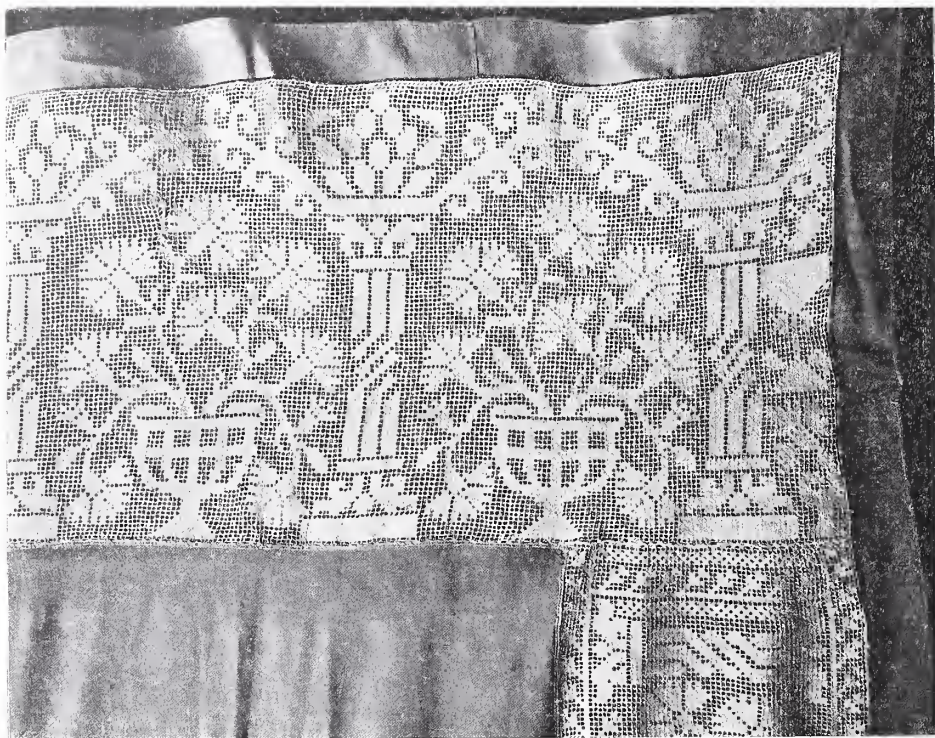
vano. La quantità quasi incredibile di opere che ci rimangono di lui dimostra che i committenti lo comprendevano bene; ma dimostra ancora che al lavoro lo sospingeva quella forza interiore e irresistibile per cui si fa l'opera d'arte: e la Mostra di Chieti ci dà la prova che egli fu non solamente orafo, ma pittore, scultore, e forse anche architetto. Di lui rimane il paliotto d'argento di Teramo che i reggitori di quella città non ci vollero mandare; rimangono i due ostensori di Atessa e di Francavilla a mare, di cui si può dire: *Facies non omnibus una, nec diversa tamen, qualis decet esse sororum*;

rimane la croce processionale di Lanciano, e quella croce di Guardiagrele che è la sintesi dell'arte di

PIZZO IN PUNTO ANTICO AQUILANO — APPARTENENTE A S. M. LA REGINA MARGHERITA.

Nicola, nelle opere di metallo e in quelle di smalto, armonizzate con un gusto fastoso e in una forma d'arte più evoluta e più gentile di quella medesima del paliotto teramano.

È, questa sua e quella degli artefici minori, un'arte derivata da altre fonti? Certamente, dappoi che non vi è manifestazione d'arte che non abbia le sue origini. Di ciò, indagheranno e studieranno i dotti, i quali però non potranno negare l'impronta nostrana alla oreficeria abruzzese; forte e

MOSTRA DI CHIETI — MERLETTI E RICAMI DI PESCOCOSTANZO.

MOSTRA DI CHIETI, SALA I — TAPPETI E BISACCE DI PESCOCOSTANZO DEL SEC. XVII, COFANI NUZIALI DEL SEC. XVI.

allora possente anche nelle opere delicate, come forte e possente è la natura che ne circonda, anche se siamo sulle dolci spiagge o fra i più delicati giardini. La quale è parte dell' Italia ed è una gemma delle bellezze italiche, come è parte a sè; come l'arte che dai suoi uomini deriva è parte dell'arte italiana, ma è anche parte a sè. dell'orafo incomincia dal medio evo come mestiere, si perfeziona nel quattrocento e procede via via verso la decadenza; l'arte ceramica nasce più tardi, arriva alla sua perfezione nel seicento e continua sempre piena di grazia e di leggiadria fino alla sua fine. E la fine, per l'una arte e l'altra, è la fine di ogni arte individuale che l' industria uccide.

TOVAGLIA DI SETA CON RIQUADRATURA DI MODANO RICAMATO CON DISEGNO CINQUECENTESCO. APPARTENENTE A F. P. MICHETTI.

* * *

Nè diversamente deve dirsi delle maioliche. Forse due furono le origini dell'arte ceramica abruzzese: l' uso di abbellire le stoviglie più umili e la necessità di fabbricar imagini sacre che, collocate all'aperto, resistessero agli agenti atmosferici: l' uno creò la ceramica decorativa, l'altra creò la ceramica di pura arte. Ma anche in questa, la ceramica abruzzese non esce dall' intento della pura decorazione: comunque, raggiunge effetti meravigliosi e un carattere originale che non si smentisce. L'arte Sarà una cosa deplorabile, ma è pure una necessità economica e sociale, come lo fu quella degli artefici solitari. Mentre scrivo, suonano intorno a me lo strepito dei telai e le voci delle donne che nel vicolo tendono l'ordito dei nastri. Tela e nastri prodotti dall' industria, si hanno dovunque e a troppo mite prezzo perchè le tessitrici si affatichino più oltre, se non per consuetudine o per ragioni economiche ancora sussistenti in queste recondite regioni. E se riflettete, oggi, qui come altrove, si tenta e si tenterà di rinnovare l'antica arte abruzzese, ma è l' industria che se ne renderà padrona.

Non certo in un'umile casa del borgo montanaro, un'umile contadina affaticherà l'ago sul rozzo tappeto nelle algide giornate del lungo inverno; ma i modelli veramente squisiti di Pescocostanzo saranno riprodotti dai numerosi telai di qualche officina; e abruzzese; ed oggi, la vecchia ceramica abruzzese ha dei valorosi imitatori a Napoli e un artista continuatore sulla montagna madre, superstite di una delle dinastie di ceramisti abruzzesi: Fedele Cappelletti di Rapino. Questi ancora, solitario e ritroso,

TAPPETO DI PESCOCOSTANZO IN LANA CON APPLICAZIONI DI RASO A VARI COLORI, CONTORNATO E DISEGNATO CON CORDONCINI DI RASO.

i grassi borghesi arricchiranno i loro salotti con le imitazioni di quei tappeti che nacquero per servir di coperta al talamo rusticano o di gualdrappa alla giumenta: non ne ho veduta una di queste bardature ieri l'altro sulla via da Ortona ad Orsogna?

In un momento, e verso la fine, l'arte ceramica abruzzese si fuse con quella napolitana, e la ceramica napolitana recò le sue influenze su quella lavora; non maestro, perchè non vuol fare l'arte *sua* ma rinnovare le vecchie forme o imitarle, e perchè non ha e non vuole allievi; non industriale, perchè non ama produrre per guadagno ma affatica la ruota e accende il forno soltanto quando gli giunge l'ispirazione e lo persuade al lavoro; questi, ingenuo e scaltro, disinteressato e pronto a non lasciarsi scroccare l'opera sua, modesto e desideroso che la sua opera sia giustamente conside-

CROCE PROCESSIONALE D'ARGENTO DORATO (VERSO).
OPERA DI NICOLA DA GUARDIAGRELE.
GUARDIAGRELE, S. M. MAGGIORE.

CROCE PROCESSIONALE D'ARGENTO DORATO (RECTO).
OPERA DI NICOLA DA GUARDIAGRELE.
GUARDIAGRELE, S. M. MAGGIORE.

rata, oltre ad essere un tipo di abruzzese autentico, mi sembra un tipo sopravvivente di quei vecchi maestri abruzzesi, dei di cui nomi e delle di cui opere è piena la Mostra e son piene le carte degli studiosi: e perciò soltanto ho voluto

RELIQUIARIO D'ARGENTO CON SMALTI DEL SEC. XV.
CASTELVECCHIO SUBEQUO, CONVENTO DI S. FRANCESCO.

parlare di lui, il quale non solo dai luoghi ove si attingono fama e guadagni è lontano, ma dalle abitazioni istesse della sua Rapino.

Non diversi dovevano essere i vecchi maestri; e nei tre secoli di fioritura della nostra arte, dagli autori innominati e incerti, i primitivi, a quelli che hanno lasciato il loro nome sulle opere e sui documenti, i nostri ceramisti non hanno avuta altra preoccupazione che di decorare; non si davano pensiero di essere originali, e forse le loro cure erano rivolte più tosto alla soluzione di problemi tecnici; e anche quando dipingevano le mattonelle per un puro fine d'arte, ricorrevano a pitture e a stampe di celebrati autori. Non è questa un'affermazione assoluta; in ogni modo, ed in ciascuna epoca dell'arte, l'originalità consiste nel carattere della nostra ceramica, la quale, nei suoi tempi migliori, assume un fasto e una ricchezza decorativa degni del seicento fastoso e voluttuoso; e tenta tutti i generi, dal sacro al profano, dal cattolico al mitologico, dal guerresco all'arcadico, dall'ascetico al biricchino.

***

Certamente, questa parte della Mostra che è quella della ceramica, se divide la sua importanza con quella delle argenterie, è la più interessante per la curiosità del visitatore, poi che è la più vistosa e la più attraente con la molteplicità e la varietà delle forme e delle imagini. Ma il lavoro feminile dell'ago e dei fuselli ci ha data la terza sezione importante per la storia dell'arte, e interessante per le donne e per le persone di gusto, che è quella dei ricami, dei merletti e dei tappeti, di cui i luoghi di origine principali sono Aquila, Pescocostanzo, Gessopalena. Io vorrei che in una mostra come, per esempio, quella futura di Milano, in un luogo ove la gente più morbidamente vive e più sono conosciute e praticate le finezze del lusso feminile, non già in Chieti ove la rudezza della vita abruzzese è ancora conosciuta se non più praticata, fosse esposto un paio di camicie settecentesche di Pescocostanzo che sono nella Mostra; camicie autentiche di contadine, tessute in un panno rozzo e greve come quello di una cappa e ornate di merletti, tramezzi e ricami. Io credo che tutti rimarrebbero stupefatti in vedere tanta bellezza di forma e tanto gusto in così rozza ed umile materia; e ciascuna dama ambirebbe di veder riprodotte nel finissimo lino e nel refe idealmente sottile quelle forme che finora non conobbero per opera dei più raffinati fornitori di biancherie. E le virtuose dame che sono maestre dell'ago e del telaio sarebbero prese da invidia innanzi a quei ricami di Pescocostanzo eseguiti in seta rossa sulla tela bianca, tagliandovi i fili della trama, su disegni originalissimi e pieni di genialità; un'utile invidia che spingerebbe le sapienti mani all'imitazione, al rinnovamento di

un'arte che farebbe onore alle dame e aggiungerebbe bellezza e decoro d'arte al loro abbigliamento.

Ma non voglio che il ricordo delle cose belle mi trascini a una lode che potrebbe parer della Mostra e a nobiltà di arte. Arte muliebre, arte senza nome: la donna è ancora in istato d'inferiorità nel mondo; e la donna dei patriarchi aveva il dovere di lavorare ma non il diritto di dar un nome al proprio lavoro.

OSTENSORIO D'ARGENTO SMALTATO E DORATO ESEGUITO DA NICOLA DA GUARDIAGRELE. FRANCAVILLA AL MARE, CATTEDRALE.

OSTENSORIO D'ARGENTO DORATO E SMALTATO ESEGUITO DA NICOLA DA GUARDIAGRELE. ATESSA, CONFRATERNITA DI S. LUCIA.

di cui sono espositore; voglio dire, però, che anche il ricamo e il merletto furono come sono dell'uso comune nella regione abruzzese, e quasi direi che nacquero da una disposizione etnica, e, inconscio il popolo che li creò, assursero ad altezza Arte inconscia e arte innominata, e perciò doppiamente interessante per le gentili anime che la sentirono e le gentili e pazienti mani, ancor che ruvide e rotte dal lavoro, che la materiarono. Non so quale sia il sentimento muliebre davanti a quei tesori

che sono esposti nella Mostra di Chieti, oltre quelli di una giustificabile cupidigia; in me, suscitano una grande tenerezza. Ben venga e bene dica l'esperto

S. SEBASTIANO — STATUA IN LEGNO DIPINTO, ESEGUITA DA SILVESTRO DI GIACOMO DI SULMONA.
AQUILA, CHIESA DEL SOCCORSO.

dell'arte su l origine, la derivazione e la tecnica; quelle semplici e ignote artiste che forse non conobbero mai la lode e non seppero mai che per lode s' intraprendesse fatica, si abbiano la mia tenerezza, e n'esultino le loro ossa umiliate.

Anche oggi, nelle recondite borgate della montagna, in Aquila, in Pescocostanzo e in Gessopalena, si lavora il merletto, e anche oggi vi sono gentili dame abruzzesi che ne posseggono tutta la

STATUA DELLA VERGINE IN LEGNO DIPINTO,
OPERA DEL SECOLO XV.
CHIETI, S. M. MATER DOMINI.

sapienza; ed è con la guida e col giudizio di esse che si compie il catalogo dei merletti. Anche oggi si è tentato in qualche parte della nostra regione di risuscitare una scuola di merletti; e invano, perchè l'industria rende più prestamente paghi e più a buon mercato le persone di gusti e di risorse mediocri. Ma quelle che mantengono la tradizione ne perpetuano la gloria; e la Mostra ha campioni di merletti moderni eseguiti da dame colte e da operaie, degni di attenzione e di studio; e vi è un merletto aquilano al tombolo, eseguito con più di duemila fuselli, per incarico della Regina madre, non ancora compiuto, che è più aereo di un velo, svolge un superbo motivo di decorazione ed è tutto di refe filato sul luogo. È quindi un superbo documento della nostra moderna arte dei merletti.

VASO MODELLATO SULLO STILE DELLE PORCELLANE FRANCESI — ATTRIBUITO A SAVERIO GRUE.
NAPOLI, MUSEO DI S. MARTINO.

*
* *

Oltre queste tre sezioni principali, la Mostra contiene una copiosa raccolta di ferri battuti e lavorati, fra cui serrature ingegnose, forzieri e martelli di porte, artisticamente torniti, scolpiti e istoriati ;

cofani e forzieri di legno scolpito e una raccolta di statue in legno scolpito e dipinto, di cui alcune arcaiche sono interessantissime. È bellissimo un San Sebastiano di Silvestro di Giacomo sulmonese,

VASO DI GIACOMO GENTILI — NAPOLI, MUSEO DI S. MARTINO.

scultore fiorito nel quattrocento; ma una statua di legno della Vergine appartenente alla chiesa di S. M. Mater Domini di Chieti, anch'essa quattrocentesca, è deliziosa: non se ne conosce, però, l'autore, nè si sa se sia opera di artefice abruzzese.

Vi è una raccolta importante di monete abruzzesi che furono attentamente osservate dal Re nella sua visita, il quale vi aggiunse un suo contributo; vi sono anche conii e medaglie eseguiti dai nostri artefici Santarelli, Rega e Zaccagnini. Vi è un missale appartenuto al cardinale Giovanni Borgia e donato al duomo di Chieti da Guido de' Medici che fece sovrapporre le sue alle armi borgiane; è ritenuto opera di Attavante degli Attavanti e dei suoi discepoli; un altro piccolo codice membranaceo attribuito al medesimo alluminatore; un missale anche del duomo di Chieti attribuito ad artefici abruzzesi; una piccola bibbia in pergamena

che è un capolavoro di calligrafia. Appartenne a San Giovanni da Capestrano, il quale vi fece di sua scrittura le note marginali, e vi scrisse in esametri e pentametri un sommario, ponendovi interlineati i numeri delle pagine a cui si riferiscono le diverse parti del sommario. Questo codice del secolo XV fu donato al santo abruzzese dal papa Calisto III, come vi si legge.

Tra gli elementi minori della Mostra, vi sono mobili intagliati del seicento e del settecento; abiti antichi di dame e di cavalieri, paramenti sacri; un costume festivo di contadina di Pescocostanzo, uno di contadina di Scanno e un costume di donna albanese di Villa Badessa. Vi sono inoltre varie piccole curiosità: statuine e gruppi intagliati nel legno e nell'avorio; un gruppo in terracotta della Pietà, opera giovanile del Santarelli; piccoli lavori in cera, reliquiari ed altre cose.

GRAN PIATTO DI AMBIGUA ATTRIBUZIONE A LIBORIO O AL DOTT. FRANCESCO ANTONIO GRUE. NAPOLI, MUSEO DI S. MARTINO.

L'architettura abruzzese vi è rappresentata da un abbondante numero di ottime fotografie che danno n completo concetto dei più insigni monumenti della regione. Anche quest'arte mostra le sue di-

PIATTO LUMEGGIATO D'ORO RAPPRESENTANTE IL GIUDIZIO DI PARIDE, TRATTO DA UNA STAMPA DI MARCANTONIO RAIMONDI. MAIOLICA CASTELLANA DEL PERIODO ARCAICO — NAPOLI, MUSEO DI S. MARTINO.

verse ispirazioni, anzi, importazioni, principalmente dall'arte dei maestri comacini, e, in parte notevole, dalla cosmatesca; ma nei suoi caratteri si rivela essenzialmente abruzzese, e gli avanzi che ne rimangono fanno parte integrale del carattere del nostro paesaggio.

Non vi sono abbondanti saggi di pittura antica. È notevole un quadro a tempera della Vergine col Bambino in piedi in mezzo ad un piano chiuso da colline. Dalle mammelle della Vergine sgorgano rivoli di latte che vanno a dissetare una moltitudine di animucce purganti che escono da buche infiammate sparse per il piano. La fattura è gentilissima e il quadro è di autore anonimo quattrocentesco. Di autore certo e abruzzese, perchè firmato col

nome di Matteo di Campli, trecentista, è il quadro a tempera raffigurante la Vergine coronata da due angeli e il Bambino che pone l'anello nuziale al dito di Santa Caterina. Composizione ed esecuzione oltremodo ingenue, ma di un effetto decorativo e di un gusto nell'armonia dei colori e dell'oro che, non ostante il deperimento del quadro, appaiono evidenti quando la pittura si guarda sotto una luce favorevole. Anche in questa tavola si scorge che il precipuo intento dell'artista è quello della decorazione, come in quella di Nicola da Guardiagrele, rappresentante la Vergine col Bambino coronata da angeli, in cui si ravvisa l'opera dell'orafo, il quale, mentre è squisito nell'opera ornamentale, è poco meno che grossolano nel disegno e nella esecuzione delle figure e nella pittura delle carni.

*
* *

Questo è il pascolo che il Comitato per la Mostra d'arte antica abruzzese ha offerto agli studiosi: con quanto amore e con quanti sforzi, aspetterò che altri faccia sapere al pubblico colto. La città e la regione aspettano che gli studiosi vengano a cibarsene, poichè non potranno più tardi trovare tanta congerie di elementi a loro disposizione quanta n'è raccolta nella città di Chieti. Essa appartiene all'Italia, e legittimamente fa parte della storia dell'arte italiana. Se gli studiosi amano l'arte e la studiano sui documenti e non lavorano di maniera nei loro gabinetti per accrescersi la reputazione, giusta cosa è che vadano ad indagare e ad osservare i documenti raccolti in Chieti, i quali per altro sono stati e sono amorosamente studiati da volonterosi uomini del luogo che hanno il solo torto di non essere illustri.

A coloro ha dato un nobile esempio il re d'Italia, il quale, il giorno seguente l'inaugurazione, è venuto spontaneamente con la Regina a visitare la Mostra abruzzese, e l'uno e l'altra non sono venuti a fare una visita officiale nè di convenienza.

GIUSEPPE MEZZANOTTE.

PIATTO DI CARLO ANTONIO GRUE — NAPOLI, MUSEO DI S. MARTINO.

LUOGHI ROMITI: SANT'ALBERTO DI BUTRIO.

TORRE MOZZATA DELL'ABAZIA DI SANT'ALBERTO.

QUANDO dalla vita attiva e turbinosa della città, passiamo a quella calma e meditativa di una solitaria villeggiatura, l' animo nostro rimane perplesso, le nostre orecchie rintronano ncora del rumore delle strade frequentate, ci pare d ogni tratto di udire il tintinnio del campanello i casa, o il trillo di quello del telefono. Non bituati al « silenzio verde », ci paiono strani i vaghi onzii degli insetti, ci giungono come carezze gorgheggi degli uccelli, lo stormir delle fronde. Quell' inerzia in cui sembra immersa la natura ci upisce, e spesso la nostra mente corre ai tempi ntichi, quando la gente viveva in luoghi isolati e elvaggi, nei quali, pure apprezzandone la bellezza, on comprendiamo che esseri come noi si siano dattati a passare la vita.

Questi pensieri mi accompagnano quando da Val di Nizza faccio la mia visita annuale all' Abazia di S. Alberto di Butrio, uno dei pochi monumenti antichi che esistono nell'Appennino vogherese.

Il Santo fondatore del Monastero di Butrio doveva essere ben vago di una quiete quasi sepolcrale per scegliere un luogo tanto selvaggio, orrido e triste! Di solito i chiostri, i santuari si ergono su cime, molte volte scoscese, ma dalle quali si gode una splendida veduta, e l' anima si innalza verso il cielo, ammirando la bellezza della terra. Qui nulla che sollevi, che esalti. La chiesa è posta a picco su di un colle circondato per due parti dal torrente Bigna: tutt'attorno, al di là del torrente, alte montagne fanno a quel colle come da baluardo, così da privare la chiesa di ogni vista. Due strade — strade per modo di dire, perchè meglio sarebbe chiamarle fossi o sentieri — conducono all' edificio, che appare al visitatore tutto ad un tratto, al finire di un bosco di castagni.

Appena lo scorgete, dopo una cavalcata di due ore

VECCHIO CONTADINO DI SANT'ALBERTO.

da Varzi, siete sorpresi di trovare in quel cantuccio solitario un tal gioiello artistico, ed ammirandone l'architettura purissima, le belle pitture, i pregevoli fregi scolpiti nei capitelli delle colonne, dimenticate la fatica causatavi dalla strada quasi impraticabile.

pomposo nome di « Abazia » vi farebbe credere che si tratti di un grandioso edificio; invece le tre chiese di cui l' Abazia si compone sono tre piccolissimi oratorii, troppo vasti, del resto, per le 93 anime che formano la parrocchia.

Anticamente l' Abazia di S. Alberto godeva di grandi possessi, e colà accorrevano principi e signori. Oramai il chiostro è distrutto e non se ne vedono che poche arcate murate, di pregevole disegno. Il Monastero, che risale a verso il 1070, fu evidentemente edificato a guisa di fortezza, della quale rimangono ruderi e fortilizi, e si erge ancora l' antica torre quadrata costruita in pietre rettangolari lavorate nel modo toscano. Le mura sono di grande spessore, circa di due metri. La torre disgraziatamente fu nel 1849 mozzata a metà, al fine di usufruire del materiale per ristaurare la cadente canonica. Sopra la torre mozzata fu poi costruito un piccolo campanile che strazia l'occhio del visitatore, ma che sostiene la più antica campana della diocesi di Tortona, donata dal primo Comendatario della Badia Taddeo Busseti [1] nel 1453.

VEDUTA DELL'ABAZIA DI SANT'ALBERTO.

Da un libro di preghiere a S. Alberto stampato in occasione dell'apertura del suo sepolcro (1900), tolgo questi pochi cenni sulla vita del Santo.

« S. Alberto di Butrio era oriundo della provincia

[1] I Comendatari sostituirono i frati quando questi cessarono come comunità religiosa.

Romana. Con un vivo desiderio di vita eremitica, dopo un lungo viaggio, e per un disegno divino, riducevasi nella vallata di Staffora presso Mulino del Conte. Formatasi sul monte una grotta, che ancor oggi appellasi dal suo nome, vi condusse vita nascosta con Cristo, in Dio, vita di mortificazione e di preghiere. Ma il servo di Dio non i miei giorni, servendo il Signore. Ammirata il marchese la santità dello sconosciuto, lo invitava al suo palazzo. Tenevane S. Alberto l'invito, e sulle prime, appena entratovi, vedevasi il figlio sordo-muto del Malaspina acquistare la favella e l'udito. Commosso a tanto prodigio, ed inteso il desiderio del Santo di avere una chiesuola e qualche stanzuccia, il

ALTRA VEDUTA DELL'ABAZIA DI SANT'ALBERTO.

dovea rimaner lunga pezza sconosciuto. Fu disposizione di Provvidenza che un marchese Malaspina, aggirandosi in quei dintorni, smarrisse il suo fido levriero. Indarno cercatolo sul monte, finalmente lo scopre accovacciato dinanzi alla grotta di S. Alberto che sembrava mirasse persona viva. Allora il marchese, rivolto lo sguardo alla grotta, e vedutovi un uomo genuflesso, dolcemente il richiese del suo nome, e del suo tenore di vita. Io sono Alberto, rispose l'uomo di Dio, e qui passo

marchese ne lo esaudiva. Qui visse Alberto, praticando di poi con alcuni compagni la regola di S. Benedetto — di qui ebbe origine la Badia. Fatto sacerdote, percorse borgate e villaggi, predicando la divina parola, operando le più grandi conversioni, manifestando la sua virtù col miracolo, ed allorquando arso di sete, e privo d'acqua, percuoteva del suo bastone la terra, e subito un limpido zampillo uscivane a dissetarlo, e quando, al cospetto del Papa, a smentire maligne accuse, ebbe

a convertire l'acqua in vino. Moriva il Santo prima del 1074 tra l'universale compianto. Il corpo di lui è ancora incorrotto, e sulla sua tomba va operando Iddio ogni giorno prodigi, dispiegando il Santo la sua potenza sopratutto pe' poveri fanciulli malati. Da questa tomba parla ancora parole, che rianimano la nostra fede, c'infiammano nell'amore di Dio, ci confortano nei nostri dolori. Rechiamoci spesso pellegrinando a questa tomba, ne torneremo consolati e migliori ».

GRANDE PILASTRO DELLA CHIESA DEDICATA A SANT'ANTONIO NELL'ABAZIA DI SANT'ALBERTO.

Questi cenni corrispondono a ciò che scrissero di S. Alberto coloro che, invano, fecero faticose ricerche per trovare notizie più precise della sua vita. Il conte Cavagna San Giuliani, appassionato cultore di cose storico-artistiche della provincia di Pavia, scrisse su questa Abazia un grosso e notevole volume [1], ma ben poco ci dice della vita di un Santo, che fu tanto venerato nell'antichità, e pel

[1] CAVAGNA SAN GIULIANI - *L'Agro Vogherese* - Memorie sparse di Storia Patria - Vol. III.

quale, ancora ai tempi nostri, gli abitanti di quei luoghi professano un culto straordinario.

Lì presso l'Abazia i buoni e cordiali montanari vi fanno vedere la caverna nella quale la tradizione

L'ordine dei Benedettini, al quale apparteneva S. Alberto, era laboriosissimo, e dobbiamo a quei frati le prime coltivazioni degli Appennini e di molte terre del Vogherese e del Tortonese.

CHIESA DEDICATA A SANT'ANTONIO.

vuole che S. Alberto vivesse, dormendo sopra una grossa pietra e pascendosi di radici, prima che il marchese Malaspina gli facesse dono di tutte le terre circostanti, erigendo la Badia, ove l'eremita Alberto si stabilì, continuando a beneficare quei miseri abitanti, insegnando loro la legge della pietà e del lavoro.

Entrando nella chiesa, per la porta grande, si è piacevolmente impressionati dalla forma graziosa dei suoi vôlti sostenuti da un solo grandioso pilastro, sul quale sono gli affreschi pregevoli di San Giovanni Battista, S. Ruffino, S. Gerolamo, S. Innocenzo. Il capitello del pilastro e quelli delle

colonne, sui quali posano i quattro archi che partono dal pilastro stesso, sono in pietra scura egregiamente lavorata con fregi ed animali simbolici.

A destra di chi entra è l'antico altare di S. Antonio, sopra il quale si legge la iscrizione che lo dedica al detto Santo:

ANTICO ALTARE DELLA CHIESA DEDICATA A SANT'ANTONIO.

S. ANTONIUS VENERABILIS PATER FELIX EREMITA
TE DUCE SUPPLICIBUS DONET CEXLICAM VITAM
1484 DIE III JULIE
ANTONINUS BRAGGIUS FECIT DEPINGI,
HAS CAPELLAS AD HONOREM DEI. »

In parecchi fregi degli affreschi sono ripetute le iniziali A. B. ed uno stemma gentilizio, evidentemente a ricordare il nome e la famiglia del generoso (Antonino Braggio) che aveva con tanta ricchezza di dipinti ornata la chiesa. Gli affreschi sono di gran pregio, e, tranne qualcuno molto malamente ritoccato, ed altri un po' guasti dall'umidità, sono abbastanza conservati, se si pensa all'abbandono nel quale è lasciato quel luogo sacro.

Dalla chiesa detta di S. Antonio, che ha piuttosto la forma di atrio o pronao, si passa in quella della Beata Vergine, ora in deplorevole stato, poichè fu restaurata e tutta imbiancata a calce. Di notevole in questa non havvi proprio nulla; solo dietro l'altare si vede una tela dovuta al pennello di Paolo Borrone da Voghera, rappresentante la Vergine col Bambino, e da essa spira un sentimento infinito di misticismo che vi costringe a guardarla a lungo e vi commuove l'anima.

Entriamo ora nell'ultima delle tre piccole chiese, quella dedicata a Sant'Alberto, nella quale trovasi il sepolcro dove nell'ottobre del 1899, presenti il cancelliere Vincenzo Legè, il teologo Ferdinando Lasagna, il dott. Cerioli di Bobbio, d'incarico del

vescovo, Iginio Bandi, furono cercate e trovate le ossa del Santo.

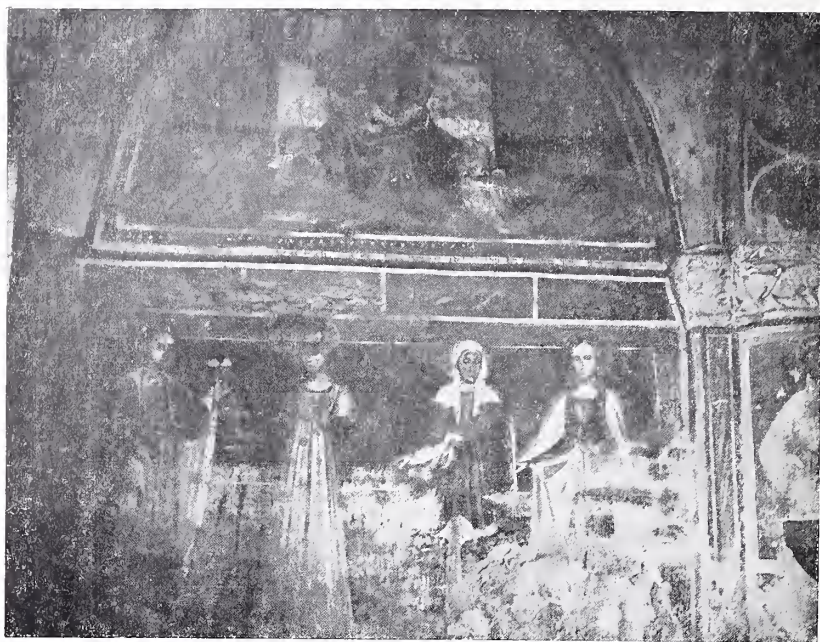
Il povero parroco Don Giuseppe Bevilacqua, che per ben 40 anni visse in quell'eremo, sempre sognando, come suprema gioia, il giorno in cui le ossa del Santo avrebbero vista la luce, morì poco dopo, il 3 luglio 1900, e quindi prima che con grande pompa fossero estratte e messe in un'urna di cristallo con l'iscrizione « Reliquiae Sancti Albertis Abbatis » sigillata col sigillo di S. E. il Vescovo di Tortona; ma morì sereno perchè aveva raggiunto il suo ideale. Fu uomo buono e pio ed i suoi parrocchiani lo piangono ancora e pregano per lui.

ALTARE MODERNO DELLA CHIESA DEDICATA ALLA B. VERGINE.

Il sepolcro del Santo trovasi dietro l'altare. A destra di questo havvi un bellissimo affresco rappresentante S. Alberto che davanti al Pontefice si discolpa dell'accusa mossagli di non avere osservato il digiuno prima della messa, facendo il miracolo di cambiare l'acqua in vino. Le figure di grandezza quasi naturale e la fattura bellissima ne fanno uno dei più pregiati lavori esistenti nella diocesi di Tortona.

La sottostante leggenda spiega il soggetto del quadro :

« Hic qualiter S. Albertus quum esset ad mensam papae convertit acquam in vinum ».

Di fronte a questo affresco se ne vede un altro

AFFRESCO DELLA CHIESA DEDICATA A SANT'ANTONIO.

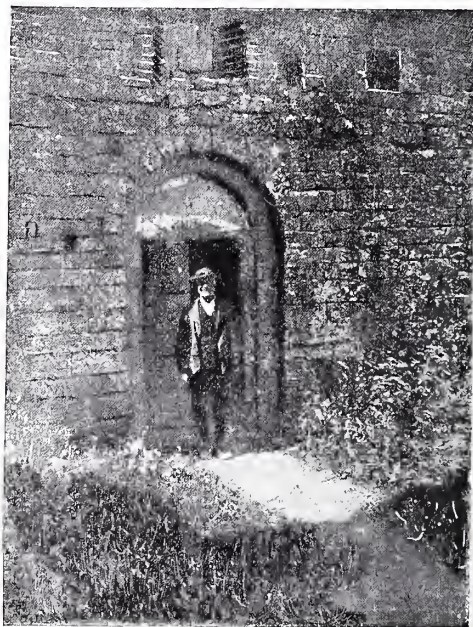
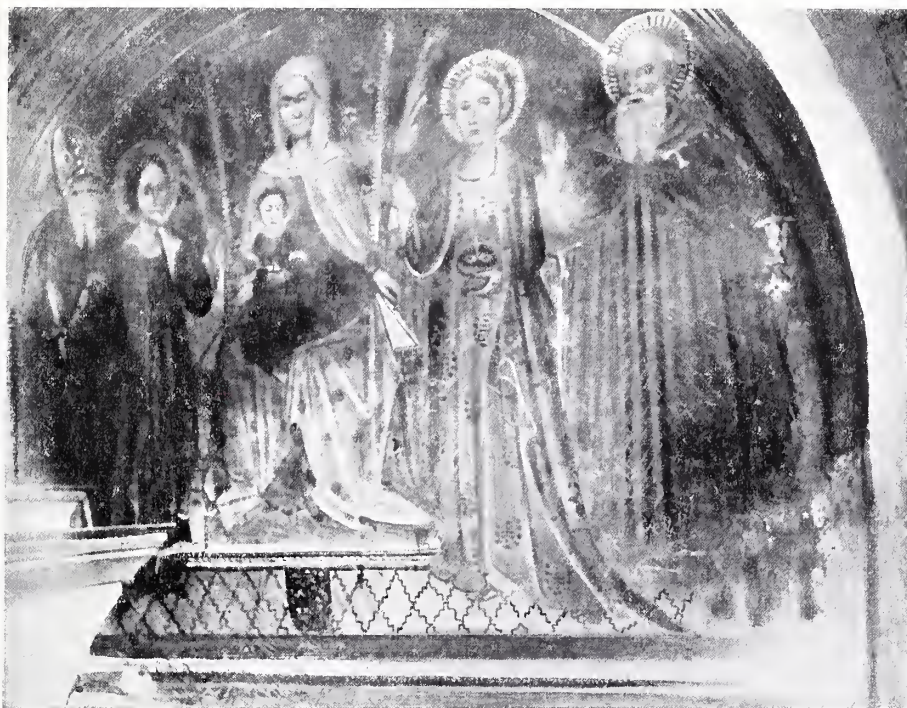
del 1484, della medesima grandezza e meglio conservato, rappresentante la Beata Vergine con Sant' Alberto e altri Santi.

Tra gli anzidetti due affreschi, e precisamente dietro l' altare, ve ne ha un terzo del 1384, del quale poco o nulla è pur troppo rimasto.

Il resto della chiesa è completamente spoglio: soltanto in fondo esiste un altro piccolo affresco (la B. Vergine col Bambino) che, a parer mio, è il migliore di tutti, quantunque, per la luce scarsa e la posizione infelice, si possa raramente ammirare come merita.

Chi, come me, visita ogni anno questo luogo solitario, nel quale sono raccolti veri tesori artistici, e lo vede deperire sempre più, prova un senso di mestizia, prevedendo che fra non molti anni tante belle pitture saranno per sempre perdute.

La casa parrocchiale minaccia rovina da ogni parte. Il tetto della chiesa di S. Antonio in cattivo stato, lascia che le acque penetrino giù giù pei muri e ne sciupino gli affreschi pregevolissimi.

Si pensa con tristezza al Castello di Monte Fratello (in quel di Staghiglione) oramai scomparso per sempre, e che una trentina d' anni or sono ergeva ancora le sue torri, attirando l'attenzione dei passanti: si pensa a quello bellissimo di Oramala, presso Varzi, che ogni anno rivediamo più

PORTA DELL' ABAZIA.

AFFRESCO DELLA CHIESA DI SANT'ALBERTO.

diroccato e che fra poco non sarà che un ammasso di rovine; e lo sconforto penetra nell'animo nostro

INGRESSO DEL CORTILE DELLA CANONICA E RITRATTO DEL DEFUNTO PARROCO BEVILACQUA.

per la disparizione di tante cose belle che davano un aspetto pittoresco al paesaggio, facendoci riandare con la mente a tempi lontani, dei quali ci parlavano con le loro linee di architettura purissima.

Dal bel lavoro stampato nel 1900 dal sacerdote Legè tolgo due documenti molto importanti che riguardano la chiesa di S. Alberto, e li trascrivo qui uno sotto all'altro, perchè il lettore veda da quanto tempo si sono riconosciuti necessari i ristauri a questa chiesa, e come, quasi con le stesse parole, si richiedano le stesse opere ai tempi nostri.

Nel 1596 il vescovo di Tortona mons. Maffeo Gambara, recatosi a S. Alberto per la visita pastorale, così ne scriveva:

« Saria necessario incrostare ed imbianchire il « muro per tutto ove fa bisogno e chiuderne le « fessure, mettere le impannate alle finestre sotto il « volto, *facendovi un po' di riparo per le piogge « ed i venti*; *tener benissimo coperto di coppi e « rivederli spesso che non strappiova*, provvedendo « d'un vaso decente per l'acqua benedetta; far u- « n'altra porta più sicura per la chiesa e accomo- « dare i gradi ».

Nella relazione al Ministero dell'Istruzione Pub-

blica fatta il 13 dicembre 1900 dal direttore dell'ufficio regionale di Torino per la conservazione dei monumenti, leggesi:

« Uno dei primi lavori che si dovrebbero fare « all' abazia di S. Alberto *sarebbe di provvedere al « ristauro dei tetti* ed a far sparire le tracce e la « meschinità di coloro che ufficiarono la chiesa « ed abitarono in quei pochi locali ancora utiliz- « zabili della vecchia abazia dopo la partenza dei « monaci ».

Così, alla distanza di più che tre secoli, si richiedono le medesime migliorie con lo stesso risultato, poichè per quanto il Governo abbia dichiarato monumento nazionale l'Abazia di S. Alberto, e vi abbia mandato appunto nel 1900 il direttore dell'ufficio regionale, sino ad ora non si è posto mano a nessun lavoro. È da augurarsi che presto il ministro Bianchi, il quale ha tanto a cuore tuttociò che è lustro e decoro della patria, destini una somma sufficiente per provvedere alle riparazioni più urgenti, incaricando persona intelligente che le faccia eseguire con amore e con gusto artistico degni dell'edificio stesso.

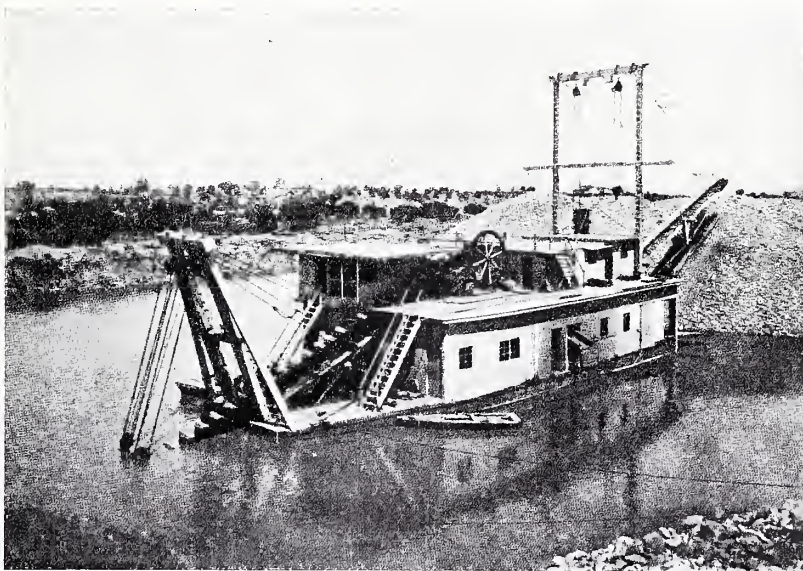
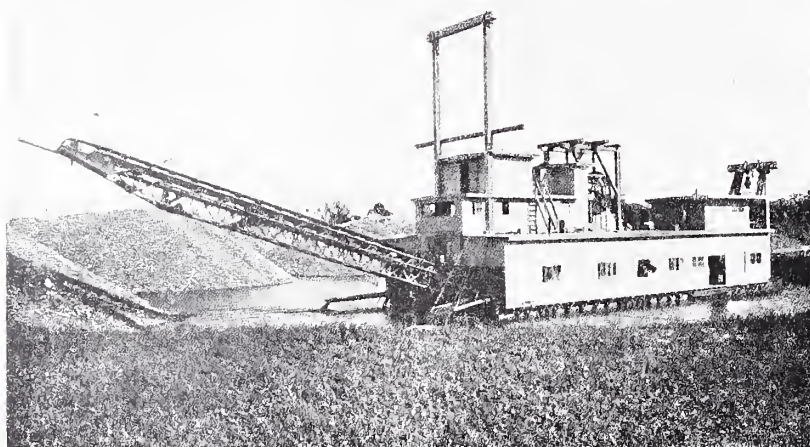
A tale scopo ho scritto questo breve cenno, e sarò felice se la mia modesta voce verrà ascoltata colà dove si puote, e se l'anno venturo, facendo, come sempre, il mio pellegrinaggio all'eremo dimenticato, lo troverò meno negletto.

MARIA LISA DANIELI CAMOZZI.

AVANZI DEL CASTELLO DI ORAMALA.

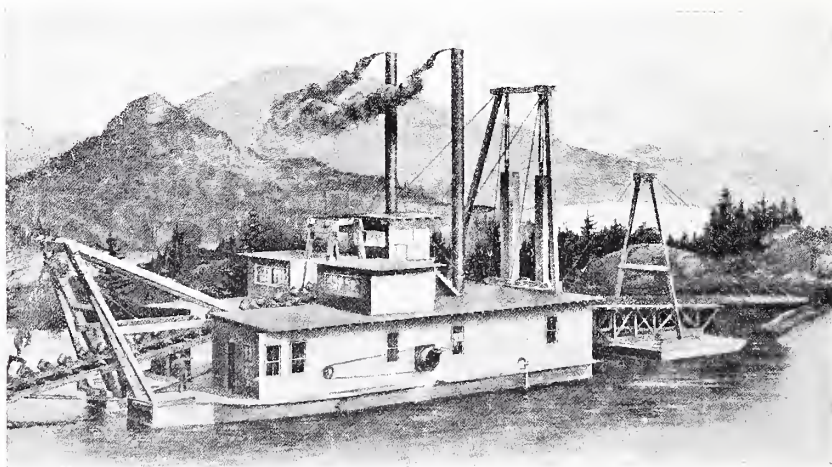
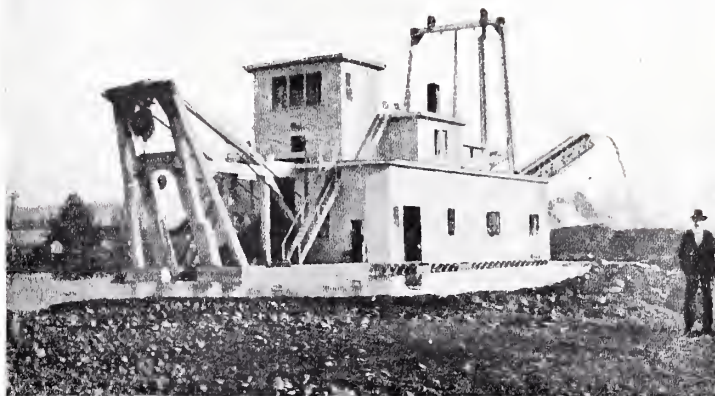
INDUSTRIE MODERNE:
L'ESTRAZIONE DELL'ORO COL NUOVO BATTELLO-DRAGA.

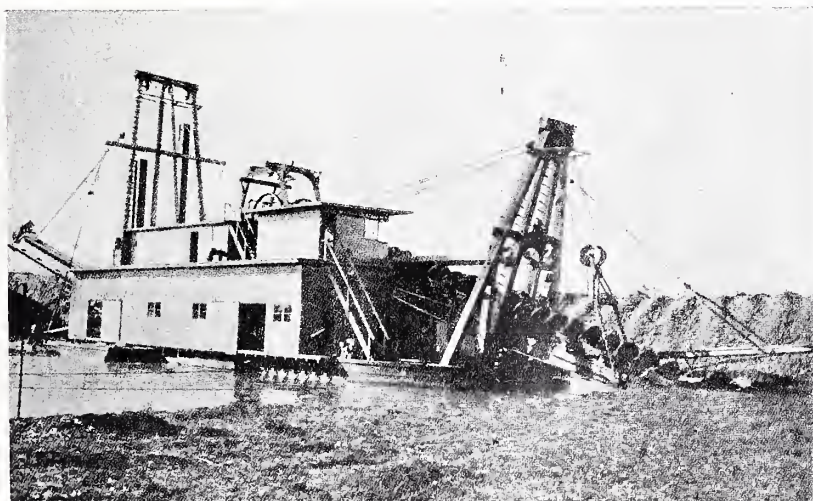
IL trattamento delle sabbie aurifere e dei terreni auriferi sedimentari in genere, era ormai divenuto di un'importanza affatto secondaria rispetto all'estrazione dell'oro, coi potenti e perfezionati mezzi meccanici e chimici moderni, dalle roccie quarzose. Ma una nuova rivoluzione pare abbia a compiersi in un'industria mineraria che ha tanta importanza nella situazione economica mondiale. Questa controrivoluzione, se così si può dire, è in certo modo rappresentata da una singolare sorta di nave, il battello dell'oro, *the gold ship*, che già sta raccogliendo le ricchezze rimaste negli abbandonati giacimenti della California e che pare destinato a mettere in valore tra breve quelli della Siberia, del Brasile, del Perù, fino a raddoppiare la produzione aurifera odierna, che già supera in modo straordinario quella dei tempi passati. Dieci anni or sono l'oro veniva prodotto in media per un valore di due milioni e mezzo di lire al giorno, ora in ragione di cinque milioni; da persone assai competenti si prevede che tra dieci anni possa la produzione giornaliera arrivare a dieci milioni di lire. Sono incalcolabili le conseguenze economiche e sociali di un accrescimento così inaudito. Lasciando agli economisti il disputare sulle conseguenze, fermiamoci ad esaminare i fatti.

L'accrescimento nella produzione dell'oro nell'ultimo decennio è dovuto principalmente all'essersi rivolte all'oro le imprese minerarie che ricercavano l'argento ed all'invenzione del processo detto al cianide; ma entrambi questi fatti ebbero effetto sull'escavazione nelle roccie quarzose, non nei giacimenti sedimentari, nei *placers*. Ora un nuovo impulso vien

DRAGA AURIFERA BUCYRUS AL LAVORO IN CALIFORNIA.

ALTRA DRAGA AURIFERA BUCYRUS AL LAVORO IN CALIFORNIA.

dato da questo magico trovato, veramente meraviglioso: una nave che si muove sulla terra e durante il suo corso singolare estrae e raccoglie ogni particella d'oro dai giacimenti da lungo tempo abbandonati. Non è troppo ardito il prevedere che una simil macchina possa in dieci anni raddoppiare la produzione aurifera.

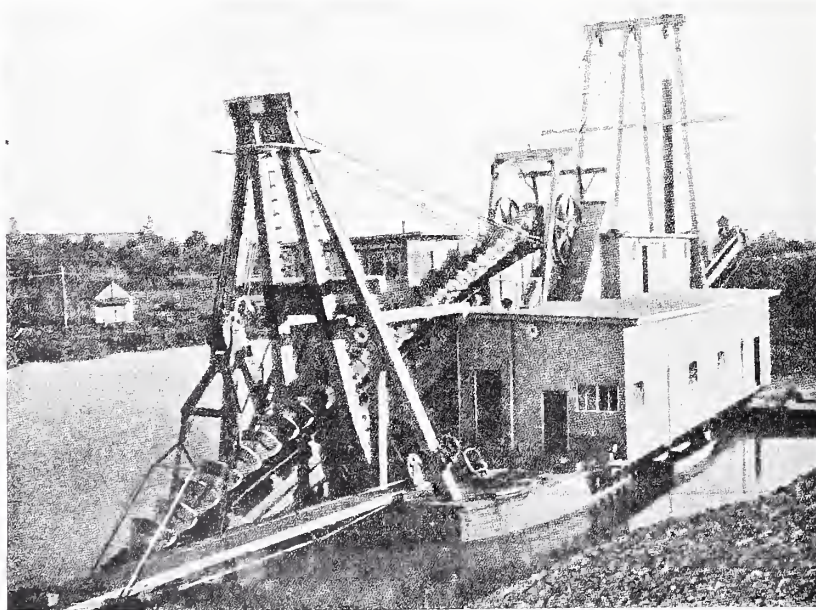
L'oro è il metallo più largamente disseminato per il mondo. Vi sono nella California per centinaia e centinaia di chilometri quadrati degli *auriferons* o *placers* auriferi, sui quali finora si è esercitato solo il lavoro a mano, od anche non si è lavorato affatto, perchè troppo poveri per compensare il lavoro manuale, mentre il procedimento idraulico era impedito dall'autorità. Questi giacimenti contengono oro per il valore da L. 0,30 a L. 1,50 circa al metro cubo. La nuova draga potrà estrarre con profitto questa quantità d'oro e metterla in commercio. La Colombia Britannica e, negli Stati Uniti, l' Alaska, l'Oregon, il Washington, possiedono terreni consi-

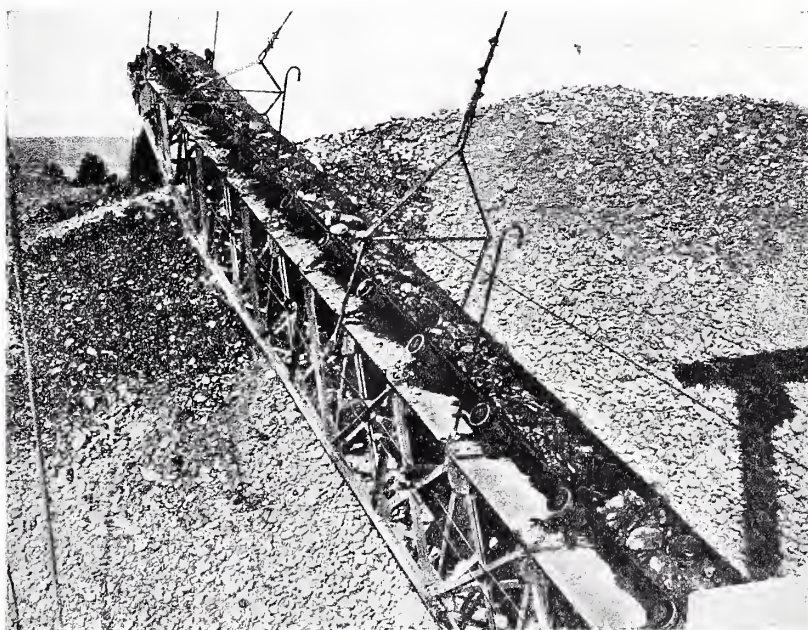
BATTELLO-DRAGA COSTRUITO PER LA COMPAGNIA AURIFERA DEL BACINO BONANZE, SUL FIUME YUKON

DRAGA AURIFERA « EL ORO N. 1 » DELLA COMPAGNIA « EL ORO » DI OROVILLE, CALIFORNIA

mili: così il Messico, il Guatemala, l'Honduras, la Costa Rica nell'America Centrale; così nell'America del Sud la Colombia, l'Equatore, il Cile ed in ispecie il Perù. Benchè sienvi ricchi giacimenti auriferi anche nel Colorado, nell'Idaho ed in altre parti dell'America occidentale, non sono paragonabili per importanza ai precedenti. Più ricchi e di gran lunga più estesi sono gli *auriferons* del Brasile, dell'Australia, della Siberia. Il mondo potrà averne oro fino alla sazietà, fino alla nausea, se così si può dire; il battello dell'oro percorrerà tutti questi paesi e manderà alle zecche il suo prezioso carico. Già ne sono comparsi nella Colombia, nella Nuova Zelanda, pochi esemplari per ogni paese, ma che saranno ben presto seguiti da molti.

Un riassunto di quello che han prodotto i principali giacimenti auriferi col lavoro a mano darà un'idea più adeguata di quello che potranno fornire in avvenire alla macchina anfibia di nuova invenzione:

DRAGA CON ELEVATORE DELLA « BOSTON AND CALIFORNIA DREDGING CO. » A OROVILLE, VISTA DI FIANCO.

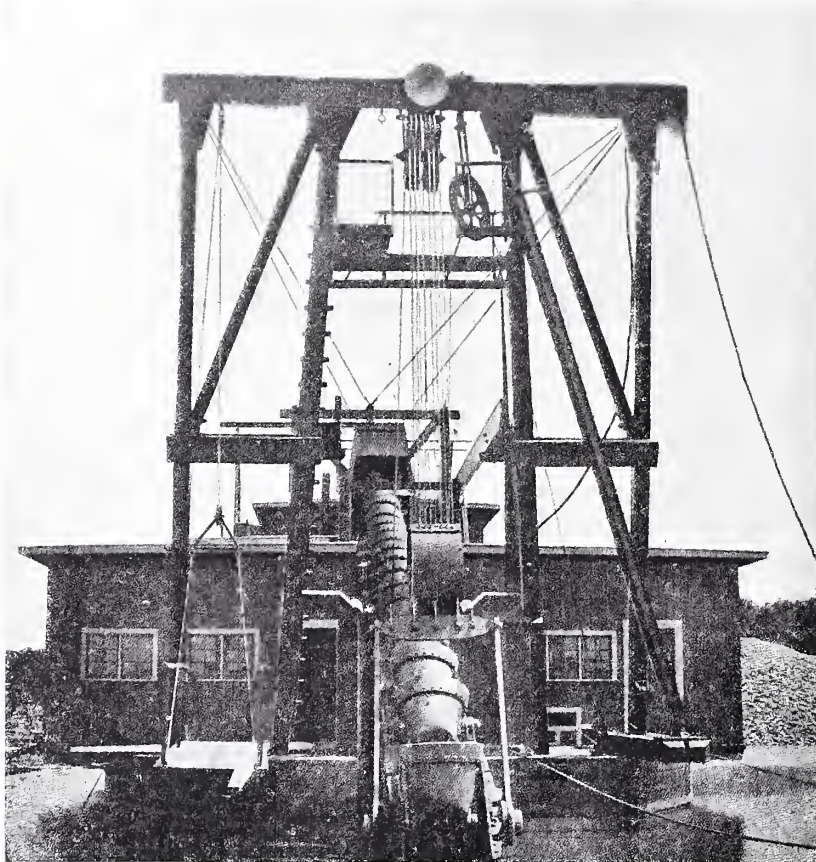
Epoca	Durata	Giacimenti	Produzione d'oro totale	Modo di lavorazione
Dal 1710 al 1800	90 anni	Brasile	3750 milioni di lire	Lavoro degli schiavi
» 1848 al 1878	30 »	California	4400 » »	Principalmente lavoro a mano
» 1851 al 1878	27 »	Australia	4500 » »	id id.
» 1830 al 1904 (incl.)	27 »	Russia (princip. Siberia)	6500 » »	La produzione presente è di circa 25 milioni all'anno e vi è appena iniziato l'impiego dei battelli-draga
» 1895 al 1904	10 »	Alaska	700 » »	Principalmente lavoro a mano

Tutti questi giacimenti possono essere lavorati col battello-draga, il quale può ricavare ancora dell'oro da quelli che ne hanno già fornito. La ragione è che il lavoro a mano tralascia le parti più povere di un giacimento e dalle parti più ricche di rado può estrarre più della metà od al più dei due terzi dell'oro che contengono, mentre la draga lo estrae tutto. Se noi aggiungiamo ai paesi già nominati anche la Spagna e l'Egitto che abbondano ancora in giacimenti auriferi, non è esagerazione il dire che un carico aureo di parecchi miliardi aspetta l'avventurosa nave.

L'estrazione dell'oro si arrestò in Egitto e nella Spagna quando il prodotto dei giacimenti scese al punto in cui non è più possibile il lavoro a mano; nel Brasile s' arrestò in parte perchè la ghiaia essendo minuta e fina, i giacimenti sono quasi piani e le miniere non hanno l' inclinazione necessaria. Nella California si dovette abbandonare l'estrazione perchè le ghiaie trattate ingombravano i corsi d'acqua e i tribunali proibivano il procedimento idraulico. Nell'Australia si era quasi raggiunto il limite del lavoro manuale quando venne inventato il battello-draga. Nell'Alaska il lavoro dei giacimenti, benchè interrotto nell'inverno dalla mancanza di acque correnti, viene anche ora proseguito durante l' estate, quando i corsi d'acqua son liberi dal gelo. In nessuno di questi paesi la estrazione dei giacimenti venne abbandonata perchè non vi fosse più oro nelle ghiaie, ma per le altre cause nominate, ognuna delle quali può essere tolta coll' uso della draga. Questo ritrovato rende inutile col macchinario il lavoro manuale; non richiede declivio giù pel quale far scorrere le ghiaie nel lavaggio; non fa rigurgitare i corsi d'acqua; richiede solo tanto d' acqua che basti per galleggiarvi e per lavarvi il materiale aurifero; e infine quest' acqua può adoperarla e riadoperarla successivamente. Il battello si trova

DRAGA CON ELEVATORE DELLA « BOSTON AND CALIFORNIA DREDGING CO. » A OROVILLE, VISTA DI FRONTE.

DRAGA AURIFERA CHE DEPOSITA IL MATERIALE GIÀ LAVORATO PER MEZZO DI UN TRASPORTATORE A CINGHIA CONTINUA.

TRASPORTATORE DI UNA DRAGA AURIFERA IN AZIONE.

al suo posto tanto negli aridi ma auriferi deserti dell'Arizona, quanto nelle paludi ricche d' oro del fiume Feather.

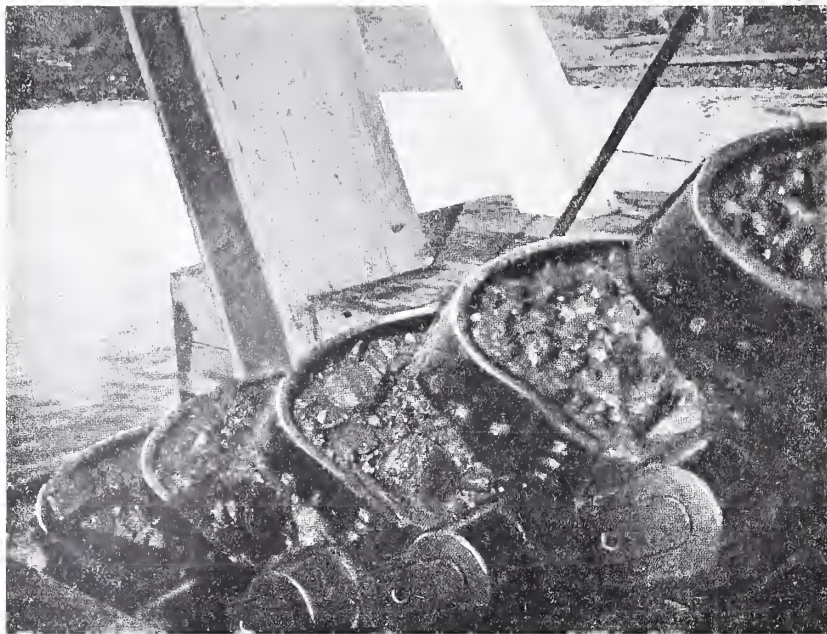
Esaminiamo ora il meccanismo di questo nuovo trovato, vediamo come lavora. Il battello dell' oro tutto l'oro getta all'indietro la ghiaia e procede avanti, fino a che il campo che le sta dinanzi è stato scavato e vagliato dalla superficie fino al letto roccioso sottostante. Siccome si possono in precedenza prendere degli assaggi del terreno, con questo

VISTA FRONTALE DI UN BATTELLO-DRAGA RISDON MOSTRANTE LA CATENA ASCENDENTE DEI SECCHI.

è una draga che galleggia in uno stagno da essa stessa artificialmente prodotto, uno stagno che l'accompagna dovunque vuol andare e che le permette di muoversi sul suolo in qualsivoglia direzione. In tal modo si avanza al posto d'attacco, escava e raccoglie la ghiaia, la sottopone sopra i suoi piani al lavaggio in vasche, alle sottocorrenti, all'amalgamazione — a qualsivoglia processo infine, sia meccanico o chimico — e quindi avendone estratto procedimento l'arte mineraria, che è sempre una speculazione aleatoria, diviene un' impresa industriale comune. La draga è un' officina di produzione dell'oro, la quale gode del vantaggio di una domanda inesauribile e di un mercato sicuro per il suo prodotto, ad un prezzo stabilito, pagabile dalle zecche in oro coniato. Non vi sono rischi, non cumulo inutile di merce, non crediti incerti, non spese di commissioni, mediazioni, abbuoni,

ESTREMITÀ ESCAVATRICE DI UN BATTELLO-DRAGA RISDON.

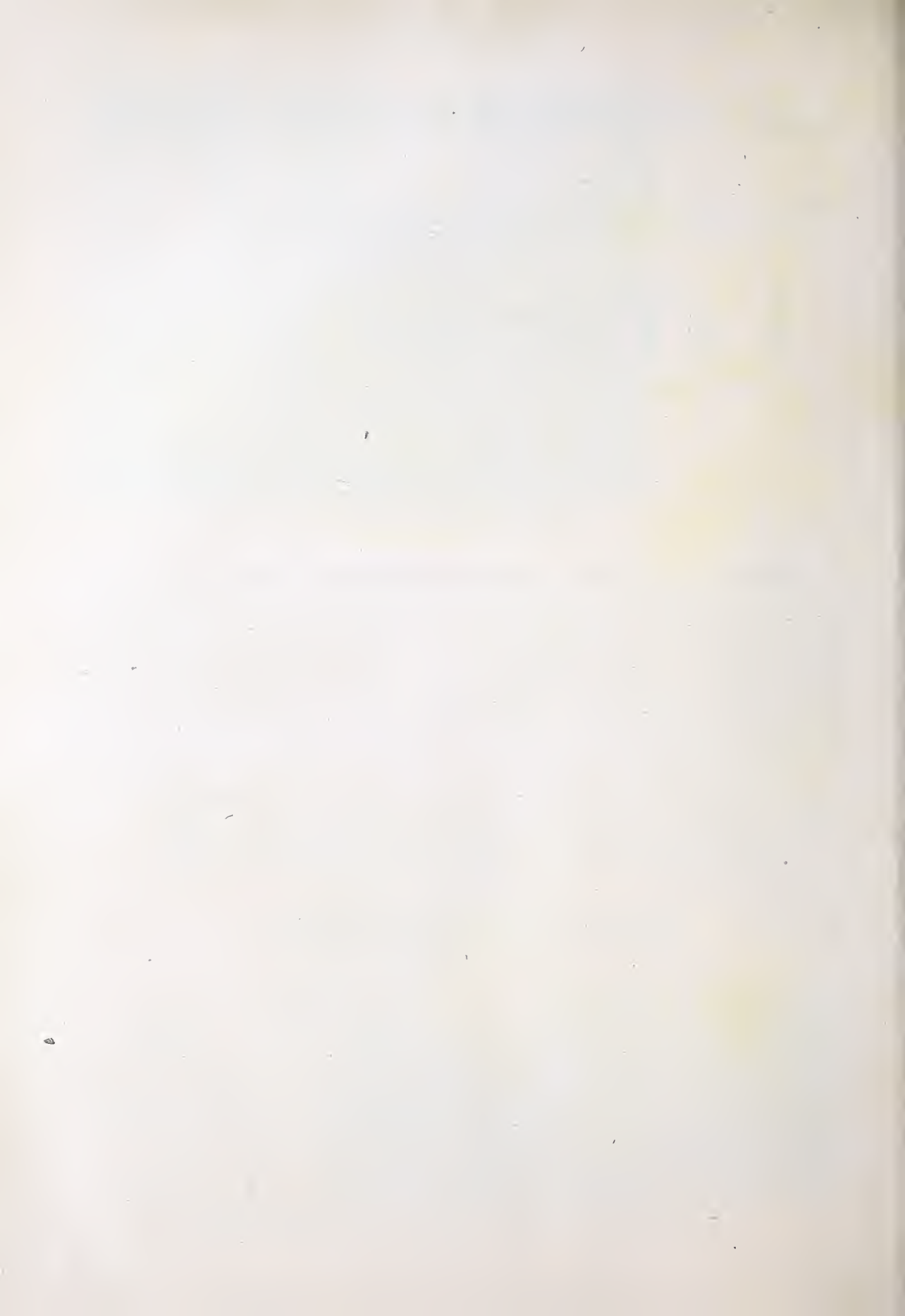
nessun pericolo di monopolio nè ora nè mai: una vendita corrente di tutta la produzione, ad un prezzo fisso, per contanti. Questi sono gli incomparabili vantaggi dell'industria di produzione dell'oro. È inutile aggiungere che non può mancare di attrarre un gran numero di partecipanti, qualora il parteciparvi non richieda mezzi maggiori di quelli che sono ordinariamente a disposizione degli uomini d'affari. Questa condizione si può stabilire subito. Il costo di un battello-draga va dalle L. 175,000 alle L. 250,000, secondo le dimensioni: una tal somma, specie nel Nord America, non oltrepassa le facoltà di un mediocre capitalista, di una società collettiva o di una piccola compagnia commerciale.

La draga per l'estrazione dell'oro consta delle seguenti parti principali: 1. un pontone o battello piatto di legno a guisa dei ponti natanti, della lunghezza di 24 a 30 metri e della larghezza di 9, con una altezza di m. 2 a 2,50; 2. una intelaiatura a cavalletto mediana verticale e due laterali, tutte in acciaio, per portare la noria e i contralberi; 3. una serie di secchi in ferro con bordo di acciaio che scorrono sopra una scala o una travatura, la quale si può inclinare e disporre per modo che i secchi possono attaccare il banco di ghiaia a qualsiasi altezza si voglia del suo fianco — a 9 metri e più sotto il livello dell'acqua — e possono portar su la ghiaia ai crivelli; 4. una serie di vagli e

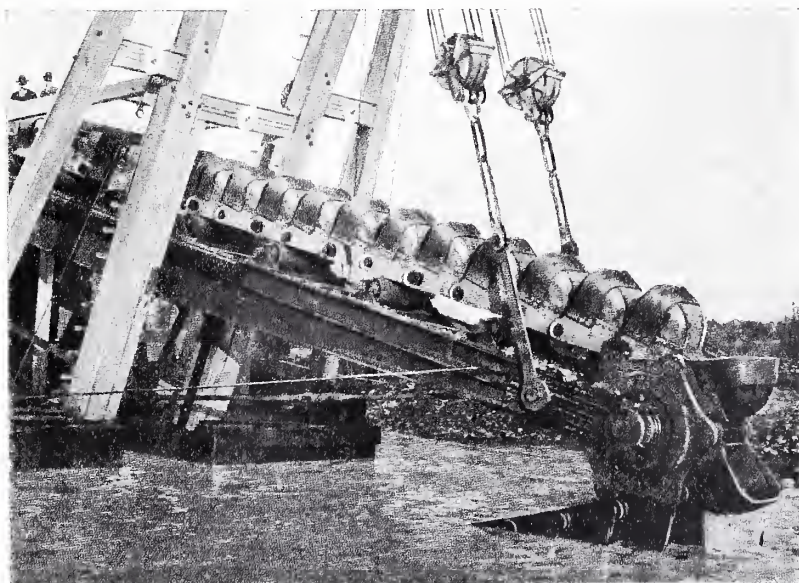
ESTREMITÀ ACCUMULATRICE DEI RESIDUI DI UN BATTELLO-DRAGA RISDON.

UNA CATENA DI SECCHI CARICHI EMERGENTI DALL'ACQUA.

crivelli per crivellare la ghiaia; 5. una serie di vasche di lavaggio, di tavole, di sottocorrenti con mercurio, per lavare la ghiaia e trattenere l'oro; 6. un elevatore o ponte di scarico, che serve a portar via le pietre ed il materiale grossolano direttamente ed il materiale fino dopo che è stato privato del suo prezioso contenuto, ammucchiando tutto questo materiale fino a 9 m. sopra il livello dell'acqua; 7. due pompe centrifughe, che possono fornire 9000 litri d'acqua al minuto ai vagli ed alle vasche di lavaggio; 8. un conveniente macchinario a vapore od elettrico per eseguire tutto il lavoro e per far muovere il battello lungo il banco fino a che è stato lavorato per intero. Tutta la parte metallica è racchiusa entro una costruzione in legno. Tali sono le linee generali di questi escavatori: le illustrazioni ne mostrano i dettagli.

Prendiamo per esempio uno di questi battelli-draga che lavora su di un giacimento in California; ha 32 secchi della capacità di 140 litri cadauno e

TRASPORTATORE A CINGHIA CONTINUA CHE SCORRE SOPRA IL BRACCIO DI SCARICO DI UN BATTELLO-DRAGA.

IL BATTELLO-DRAGA
« CALIFORNIA N. 2 » A OROVILLE.

costa L. 250,000: gli annessi locali per abitazione e officina di riparazioni cogli attrezzi costano altre L. 12,500: aggiungendo L. 62,500 per capitale circolante all'inizio dell'impresa, si ha un totale di L. 325,000. Le spese di esercizio ammontano a L. 7000 al mese, cioè: forza motrice di 75 cavalli vapore a L. 25 per cavallo L. 1875; dirigente lire 650; tre uomini addetti alla noria a L. 450 importano L. 1350; tre uomini addetti ai lavori del ponte a lire 375 altre L. 1125; infine L. 2000 per riparazioni e consumo del materiale. La spesa totale ammonta a L. 84,000. Si possono trattare 4 ettari di terreno in un anno ad una profondità di 10 m., ossia all' incirca 400,000 metri cubi, che ad un tenore di L. 1,28 per metro cubo danno un prodotto di L. 500,000. Il ricavo netto sarebbe di L. 416,000 all'anno, ossia il 128 % del capitale impiegato. Basta questo esempio a dare un'idea delle prospettive straordinarie che presenta tale speculazione. Non è fuori del comune un giacimento che presenti quel tenore, ed anche il doppio: bilioni di metri cubi si possono lavorare in diversi paesi, per esempio nel Brasile.

La capacità teorica di lavoro di una draga con

IL BATTELLO-DRAGA
« CALIFORNIA N. 2 » A OROVILLE.
LA CATENA DEI SECCHI.

secchi di 90 litri è da 60 a 90 m^3 per ora; quella di una draga con secchi di 140 litri è da 100 a 150, ed infine con secchi di 200 litri è da 145 a 200 m^3 per ora; la capacità effettiva di lavoro dipende in parte dalla qualità del giacimento, in parte dall'abilità di chi dirige il lavoro della noria.

Riportiamo un secondo esempio pratico. Il battello-draga con secchi da 90 litri in 6933 ore lavorò effettivamente 5752 trattando 232,000 m^3. La spesa fu di L. 42,000 per salari, L. 12,250 per riparazioni, L. 13,300 per combustibile, in totale L. 67,900 ossia circa L. 0,30 per metro cubo: con alcune economie si è potuto ridurre a L. 0,24; così che un giacimento che contenga solo 30 centesimi d'oro per metro cubo, pagherebbe le spese e lascierebbe ancora un beneficio del 33 $^1/_8$ $^0/_0$.

Il peso di tutto il macchinario per un battello-draga con secchi da 90 litri è di circa 120 tonnellate, compresi chiodi, viti, caviglie, tutto insomma, eccetto il legname che pesa circa 75 tonnellate. Queste cifre salgono rispettivamente a 200 tonnellate pel metallo e 150 pel legname quando si passi al tipo con secchi da 140 litri. Per il tipo minore le riparazioni possono essere eseguite da un fabbro, pel maggiore occorre l'opera di un'officina di riparazioni.

Come molte altre invenzioni il battello dell' oro è il frutto di uno sviluppo successivo. Fino da una ventina d'anni fa una draga era in uso per l'estrazione dell'oro nel fiume Magdalena: il congegno venne migliorato alcuni anni dopo per applicarlo nella Nuova Zelanda; ulteriori perfezionamenti vi si introdussero in California: ed ora una dozzina di officine, sparse negli Stati Uniti, gareggiano nel produrre con sempre maggior perfezione questi battelli. La richiesta interna è così continua che ben pochi finora sono stati costrutti per l'estero: tuttavia alcuni sono già stati spediti nell' Africa Australe ed altri sono venuti in Europa. Si costruisce ora in media una draga per settimana: tra pochi anni è a credersi che se ne produrrà una al giorno. Quando sarà così, e forse prima, la produzione aurifera del mondo, ove pure le miniere di quarzo aurifero non producano di più che al presente, avrà raggiunto dieci milioni di lire al giorno. Quanto al nostro paese, è a credersi che il trattamento delle sabbie aurifere nel Ticino e negli altri fiumi alpini, tante volte tentato invano, potrà essere ripreso con maggior probabilità di successo economico, estendendo l'estrazione ai giacimenti alluvionali in genere, anche se contengono oro in tenue quantità.

SECCHI DI ACCIAIO FUCINATO PER DRAGA AURIFERA.

Allorquando nel XVI secolo l'America riversò sull'Europa le sue ricchezze in metalli preziosi, si ebbe per risultato un grande impulso alla produzione, alle invenzioni, alle scoperte e cominciò un'êra di progresso economico e civile per le nazioni europee che sortivano dalle tenebre medievali. È da augurarsi che di simili destini sia apportatrice la nave dei nuovi pacifici argonauti. R. R.

IL NUOVO PALAZZO DELLA CASSA DI RISPARMIO DI PISTOIA.

LA Cassa di Risparmio pistoiese, che sino a poche settimane or sono ebbe sede in un edificio non suo, con locali scarsi e insufficienti, volle avere un palazzo proprio.

E il 7 maggio 1897 bandiva un concorso nazionale prescrivendo che « le forme del nuovo edificio, per il carattere organico e per il gusto decorativo, dovessero apparire ispirate all' architettura civile fiorentina della seconda metà del secolo XV ». In quel periodo felice in cui l'edilizia seppe con armonie, forse insuperabili, mostrarsi così studiosa dell'uso privato e del pubblico decoro, così solida nelle costruzioni ed elegante negli ornati, in cui tutta la fiera vigoria dell'epoca del libero comune potè leggiadramente incoronarsi delle più squisite grazie del Rinascimento, e queste e quelle durevolmente si espressero in chiese e palagi, che sono da secoli l'ammirazione di quanti posseggono sincero e forte il sentimento della bellezza.

FINESTRA BIFORA NEL PRIMO PIANO DEL PALAZZO PER LA CASSA DI RISPARMIO DI PISTOIA.

Certo la costruzione, tenute presenti le leggi della bellezza coordinate alle esigenze dell' uso e della comodità, non doveva limitarsi a rinchiudersi nel cerchio di un gretto rifacimento archeologico : ma ispirarsi a un razionale e ingegnoso adattamento dello stile fiorentino al genio del nostro tempo e agli uffici peculiari dell' istituzione cui la fabbrica era destinata.

E l' architetto bolognese Tito Azzolini, già noto per altre opere molto apprezzate, accintosi all'ardua prova con giovanile entusiasmo, riuscito vittorioso nel concorso cui parteciparono parecchi valorosi artisti, giunto ora al termine della sua opera, può ben andar sicuro di aver saputo degnamente corrispondere alla generale aspettazione e alla fiducia in lui riposta : chè, se il nuovo palazzo, inaugurato di questi giorni e del quale Pistoia va a buon diritto superba, può prestarsi a qualche appunto considerato nelle sue parti, nessuno potrà negare che non sia una splendida opera d'arte, sia per la correttezza delle linee e l' armonia dell' insieme, che per la sontuosa decorazione, per la quale l'Azzolini ha trovato un degno e felice interprete in un artista altrettanto valoroso quanto modesto : Achille Casanova.

* * *

Il palazzo misura circa mille metri quadrati di superficie : ma sebbene sia completamente isolato, tuttavia le strade che lo circondano sono troppo anguste, tranne quella sulla quale prospetta la facciata principale, per consentire di godere comodamente di ogni particolare dell'edificio, che voltando da via Cavour, dov' è l' angolo della loggetta, si gusta in tutto il suo insieme geniale e festoso.

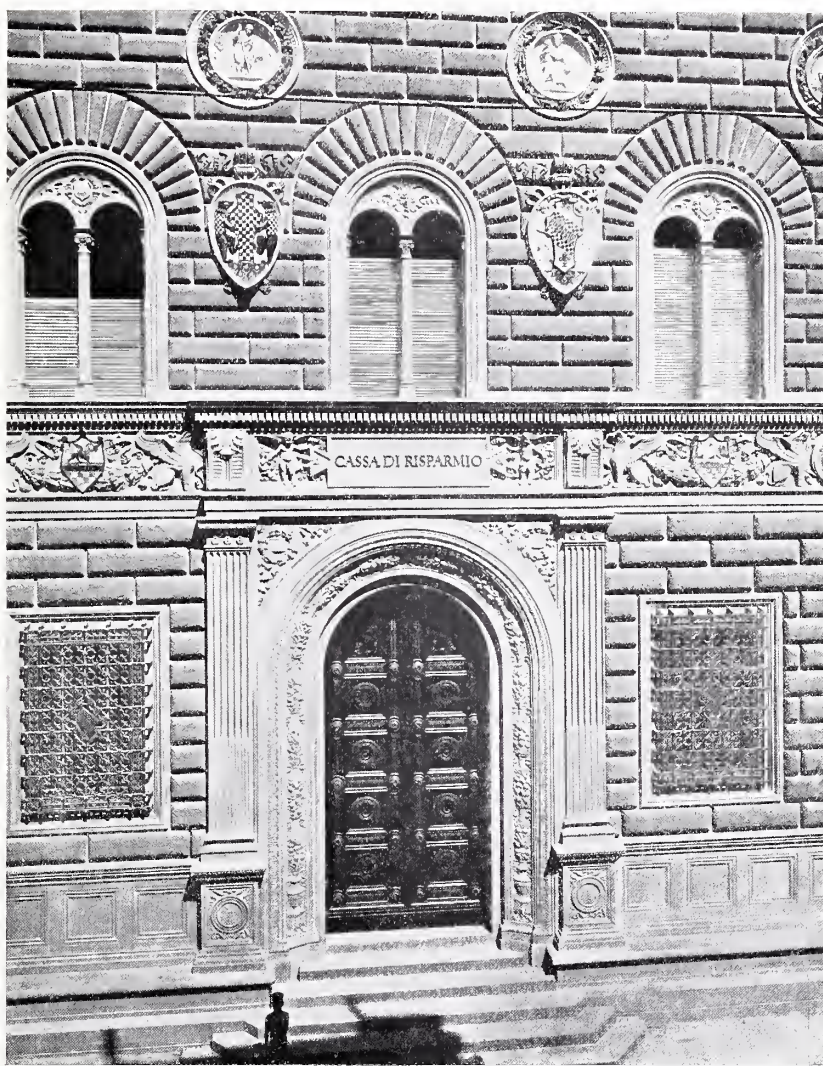
L'edificio appare subito ispirato allo stile fiorentino del secolo XV, del quale ricorda nella solida struttura, nel bugnato, nelle bifore del piano nobile, nella cornice, nella eleganza degli ornati che gli conferiscono tanta grazia, i caratteri dell'archi-

tettura di quell' età magnifica: ma se nell' insieme o in qualche particolare ricorda taluni palazzi dell' epoca in cui fiorirono il Brunellesco, l'Alberti, Michelozzo, Benedetto da Maiano, esso conserva, però, una impronta propria.

L' esterno del palazzo è in pietra serena delle montagne pistoiesi; ma le maioliche e le decorazioni più ardite vi sono gittate e cosparse a profusione e con felice connubio.

L'edificio è a tre piani e sui lati maggiori sono sette finestre.

Tra le finestre del pian terreno e quelle del piano nobile si svolge un fregio in pietra, alto un metro, nel quale sono incastonati i medaglioni, in

PALAZZO PER LA CASSA DI RISPARMIO DI PISTOIA.

PORTA PRINCIPALE DEL PALAZZO PER LA CASSA DI RISPARMIO DI PISTOIA.

ceramica, dei principali statisti ed economisti d'Italia e gli stemmi dei comuni dell' antico circondario di Pistoia comprendente anche Val di Nievole.

A ricordo, poi, dei Della Robbia, i quali lasciarono a Pistoia tante delle loro mirabili opere d'arte — fra cui basterebbe ricordare il mirabile fregio dell'ospedale della Misericordia —, fra le bifore del primo piano e il davanzale delle finestre del secondo sono delle grandi pàtere, pure in ceramica, simboleggianti con indovinate allegorie le antiche congregazioni delle arti e dei mestieri de' Corazzai e Spadai, degli Speziali, degli Oliandoli, dei Lanaroli, dei Cambiavalute, dei Fabbri, dei Legnaioli, dei Carpentieri, dei Chiavai, dei Setaioli, ecc., alternate ad altre simboleggianti l'Agricoltura, l'Industria, ecc., mirabilmente modellate dallo scultore Rivalta e squisitamente riprodotte dallo stabilimento fiorentino del Cantagalli.

Il fregio mirabile che corre tutto intorno al palazzo sopra le finestre del secondo piano è opera del Casanova.

La lunga serie delle figurazioni o delle compo-

sizioni decorative che sorridono con i loro gentili colori fra le finestre del piano superiore del palazzo ci dice in forma squisita l'abbondante e generosa fecondità della terra pistoiese, l'industre, glorioso ed antico connubio fra il capitale e il lavoro, la letizia e prosperità della vita economica del popolo, la saggia e previdente attesa dell'ignoto domani, la santa e salutare opera della beneficenza.

E poichè a tutte queste virtù della terra e della sua gente la Cassa dà stimolo, aiuto, conforto, ad esse sale il profumo poetico e vivido esalante dalla bellissima corona distesa dal Casanova sul palazzo pistoiese, come un omaggio perenne di gratitudine delle Arti, delle Industrie, delle instituzioni benefiche e umanitarie sorte e sviluppatesi sotto le ali generose della protezione dell'Istituto.

PORTICO TERRENO FRA L'ATRIO E IL CORTILE COPERTO DEL PALAZZO PER LA CASSA DI RISPARMIO DI PISTOIA.

Troppo lungo sarebbe descrivere minutamente le numerose figurazioni decorative che la fantasia fervida e poetica di Achille Casanova ha dipinte nel magnifico fregio.

Ma poichè già accennai al concetto generale e sintetico che ha guidato il valoroso artista, mi limiterò ad accennare alle parti principali dell'opera, senza dilungarmi nella significazione simbolica di tutte.

ANGOLO DEL CORTILE COPERTO NEL PALAZZO PER LA CASSA DI RISPARMIO DI PISTOIA.

Osservando la facciata principale (a ponente) nell' angolo a sinistra si nota subito la figurazione allegorica della *Previdenza* rappresentata da un artigiano forte e vigoroso che contempla e indica il lavoro affannoso e industrioso delle api d'oro versanti nell' alveare il frutto delle loro fatiche: il miele. Lì presso fiorisce l'agrifoglio. La figurazione allegorica è illustrata dal motto leggiadramente di-

segnato su un nastro che si snoda attorno all' affresco:

Praevidendo docet natura artem.

Negli spazi che intercedono fra le finestre di questa facciata, come pure fra quelle delle altre fronti, si seguono varie composizioni ornamentali e decorative illustranti ed esaltanti i prodotti del fertile suolo pistoiese e del lavoro. Così in ciascuna di esse si eleva un albero fruttifero dalle fronde feconde intrecciate, alle quali è appeso uno stemma recante l'insegna delle varie arti e mestieri fiorenti nel pistoiese.

Dalla base, poi, sorgono e si aprono piante orticole, campestri e da giardino riproducenti e magnificanti esse pure la fertilità del suolo pistoiese, mentre nella fronte principale si alternano il frumento, la rosa, la patata, il frumentone, il ciliegio, il castagno, l' ulivo, la vite, il fico, ecc., resi veri da una potenza di disegno e di colore assolutamente superba e mirabile.

Nell'angolo opposto della facciata abbiamo, invece, l'allegoria del *Lavoro*. Un robusto lavoratore s'ede sull' aratro, poggiando la destra sulla falce della mietitura, tenendo nella sinistra il martello. Nel fondo, aureola luminosa, si muove la ruota dello zodiaco, simbolo d'incessante e progrediente operosità umana. Dalla quercia forte e tenace che sorge accanto si allaccia il motto della operosità:

Vita et gloria hominis labor.

La facciata a mezzodì si inizia con una terza mirabile rappresentazione allegorica: quella della *Prosperità* simboleggiata da una madre che, felice della pace e del benessere famigliare conseguito, alleva ed educa con amorosa sollecitudine il figliuolo.

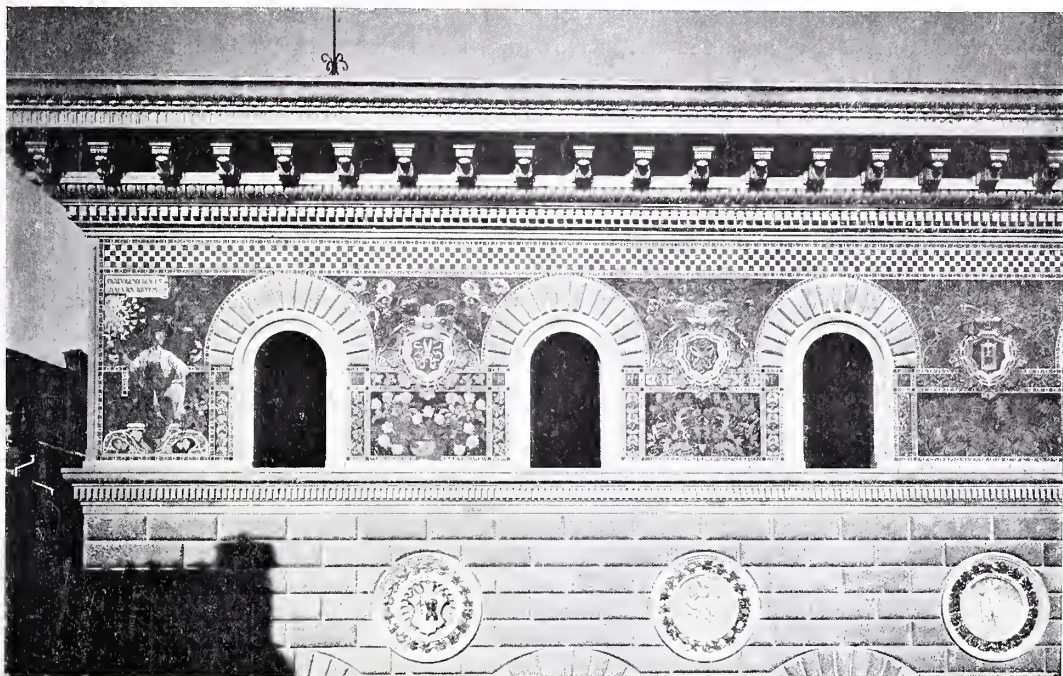
PORTA SUL FIANCO DEL PALAZZO PER LA CASSA DI RISPARMIO DI PISTOIA.

Il melograno, simbolo della feconda prosperità, le vegeta accanto accogliendo e proteggendo il dolce nido di due amorosi colombi. Sullo sfondo è una pioggia di spighe, di frutti e di fiori, per esprimere l'abbondanza. La significazione dell' allegoria è riassunta nel motto:

Onestum peculium laetitia domus.

garofano, il miglio, interpunti anche questi dagli stemmetti e dalle insegne delle rispettive arti.

Infine, nella facciata a settentrione abbiamo a destra il gallo, a sinistra la gallina, nel mezzo la pecora, e nei pannelli l' orzo, l' avena, la pigna, la susina, ecc.

Nell' angolo poi di destra, chiudente la lunga e pittoresca decorazione, il Casanova dipinse l'apo-

FREGIO DIPINTO DAL PROF. A. CASANOVA SULLA FACCIATA DEL PALAZZO PER LA CASSA DI RISPARMIO DI PISTOIA.

logia della *Beneficenza* rappresentata da un angelo tutelare offerente il cuore fiammante che gli arde in mano.

La ricchissima serie dei pannelli decorativi, di una esecuzione mirabile e superba, continua fra le finestre di questa facciata, prendendo per soggetto i piselli, gli iris, le azalee, i limoni, i peri, i meli, intrecciati e alternati con gli stemmi delle arti. Nella figurazione centrale è il vitello, nell' ultima, chiudente l'angolo della facciata, uno stormo di tacchini magistralmente dipinti.

Nella facciata a levante, ai due angoli del fregio sono figurati la capra ed il maiale, mentre i pannelli continuano la serie dei motivi floreali riproducendo l'edera, la fava, il papavero, il ribes, il panico, il

Mai, credo, la potente tavolozza del Casanova seppe trovare note più vivaci e mirabili. E mai, credo, del pari, l'arte italiana ci offrì in un'opera decorativa un più completo e perfetto saggio di stilizzazione della flora italiana.

Minuzioso nel disegno, elegante nella composizione, scrupolosamente fedele nella interpretazione, potente nel colorito, Achille Casanova ha con questo suo fregio dato all'arte un saggio mirabile per

eleganza, attestazione di una larga preparazione e di una vera tempra d'artista che ha saputo ravvivare con sentimento di modernità la tradizione di un' arte della quale egli è insuperabile maestro, e a cui quanti amano la bellezza e ne gustano le originali manifestazioni verranno a dissetarsi con amorosa devozione.

Ma se la decorazione del Casanova conferisce tanto interesse all'edificio, l'Azzolini dal canto suo non ha mancato in molti particolari di renderlo interessantissimo.

Ad esempio, la porta principale, nella quale l'architetto, staccandosi, più che in altre parti, dallo stile fiorentino, potè spaziare con maggior libertà, per quanto risenta dell'influenza bramantesca nella ricchezza della decorazione, è opera di una severità e serietà eccezionale e di rarissimo pregio.

Elegantissimo pure è il balconcino in pietra serena posto ad un angolo dell'edificio. Sostenuto da mensole intagliate e con un parapetto in pietra a riquadri con bassorilievi di stile floreale squisitamente modellati dallo scultore bolognese Gaetano Samoggia, esso ci appare in tutta la sua eleganza, interrompendo con gusto le severe linee dell'edificio

Veramente magnifico è il grande salone delle assemblee al primo piano, con soffitto a cassettoni di noce, splendido, è la parola, per la decorazione delle pareti, pel ricchissimo fregio a putti, a simboli e festoni, pel postergale e le porte ornate ed i sontuosi lampadari di Murano. Il Chini di Firenze ha profuso in questo salone i colori della sua tavolozza.

Il cortile, lo scalone, le finestre, i capitelli, i timpani, i bassorilievi, tutti tutti i particolari del mirabile edificio offrirebbero materia ad esame diligente, poichè tutti furono condotti con una diligenza e un amore, che rare volte si riscontrano.

Tito Azzolini volle a suoi collaboratori i migliori artisti di Firenze, di Pistoia e di Bologna.

Così è che l' opera è riuscita anche nella esecuzione perfetta, ed egli è altrettanto benemerito dell'arte quanto lo furono gli amministratori della Cassa di Risparmio che posero a disposizione dell'architetto larghi mezzi per tradurre in realtà il suo sogno.

Benemeriti, dicevo, poichè passeranno gli anni e i secoli, ... scompariranno, forse, le casse di risparmio, ma non scomparirà nè si perderà la traccia del superbo edificio che l'Azzolini ed i suoi valorosi collaboratori hanno dato a Pistoia e all'arte italiana.

P. Patrizi.

NUOVI ACQUISTI DELLA GALLERIA BORGHESE.

IL governo italiano con l'acquisto della famosa Galleria Borghese, *la regina delle gallerie private*, ha preso solennemente possesso di Roma in nome dell'arte. Fortunatamente l'opera sua non si è limitata al solo acquisto, e l'anno passato un'opera d' arte notevolissima di Simone Martini è venuta a dire una nuova parola in quelle sale ove da tanti anni nessuna nuova voce aveva osato turbare l'antico silenzio.

L'acquisto dell'anno passato, del quale fu lungamente e degnamente discorso in queste pagine, fu uno dei più felici acquisti che la direzione di una galleria abbia fatto in questi ultimi anni. Ma ecco ora che un gruppo di cinque opere elette è entrato trionfalmente nella sede gloriosa, per una fortunata deliberazione del Ministero della Pubblica Istruzione. Questo gruppo di opere proviene dalla nota collezione del cav. Santini di Ferrara, che solo da pochissimo tempo fu distrutta e dispersa, e le cui opere principali furono raccolte da un antiquario romano. Offerte al Ministero, esse furono studiate da una commissione che ne scelse cinque, quelle appunto che sono ora entrate nella Galleria Borghese.

L'acquisto è stato compiuto per la somma complessiva di lire 59.000, somma invero non troppo elevata se si noti che una sola delle opere era stata valutata più della metà di questa somma, e se si considerano un poco i prezzi favolosi cui giungono ora all'estero le opere d'arte italiane.

Questi cinque quadri, tra le opere più significative della distrutta raccolta Santini, rappresentano alcuni maestri ferraresi del Rinascimento, quei maestri così rari e così interessanti, e che sono assai poco e mal rappresentati nelle collezioni romane.

L'opera maggiore della raccolta Santini, ora passata nella bella galleria romana, è un quadro di Cosmè Tura, rappresentante il Santo Jacopo della Marca, o Sant'Antonio da Padova. Il Venturi, che studiò minutamente questa ed altre opere della raccolta Santini [1], notò come sia piuttosto strano che il monaco morto a Napoli nel 1476 e santificato nel 1624 ricevesse già nel '400 a Ferrara gli onori degli altari. Non notò tuttavia che il Baruffaldi attribuisce il quadro ai primi anni dell'attività artistica del maestro circa al 1469, quando cioè il monaco era ancora in vita, e quando una simile glorificazione sarebbe stata assolutamente impossibile.

D'altra parte l'iconografia di Santo Jacopo della Marca è ancora troppo incerta per poter con qualche verosimiglianza riconoscere questo santo nel quadro di Cosmè Tura. Anche il quadro del Crivelli, ora nella Galleria Vaticana, che reca in una antica inscrizione il nome del santo, è stato da molti critici e studiosi messo in dubbio, e tanto in questo, quanto in altri due che ripetono le stesse figure, l'uno a Venezia, l'altro al Louvre, è stata riconosciuta piuttosto l'imagine di S. Bernardino da Siena. Il quadro di Parigi reca con la firma del Crivelli la data del 1477 : sarebbe dunque di un solo anno posteriore alla morte del santo, il quale è qui rappresentato in tutta la gloria della sua beatificazione. D'altra parte nessun segno caratteristico, nessun attributo speciale permette di riconoscere con certezza nei quadri del Crivelli l'imagine del santo marchegiano e tanto meno dunque la si può riconoscere nella figura dipinta dal Tura, la quale al contrario reca in mano uno stelo di gigli, che è attributo quasi speciale di Sant' Antonio da Padova. Inoltre si ha notizia di un quadro di Cosmè rappresentante *un Sancto Antonio da Padua* dipinto qualche anno prima del 1490, per monsignor D'Adria, cioè per il vescovo Costabili [2], quadro che il De Mandach [3] credeva di riconoscere in una tavola conservata ora al Museo del Louvre. Ma questo è evidentemente un frammento d'un polittico, e ci pare più logico riconoscere in quello della collezione Santini il quadro ricordato anticamente, poichè esso ha

COSMÈ TURA — S. JACOPO DELLA MARCA O S. ANTONIO DA PADOVA.
ROMA, GALLERIA BORGHESE.
(Fot. Anderson).

tutto l'aspetto d'un quadro completo, e non può ammettersi che sia parte d'una composizione maggiore.

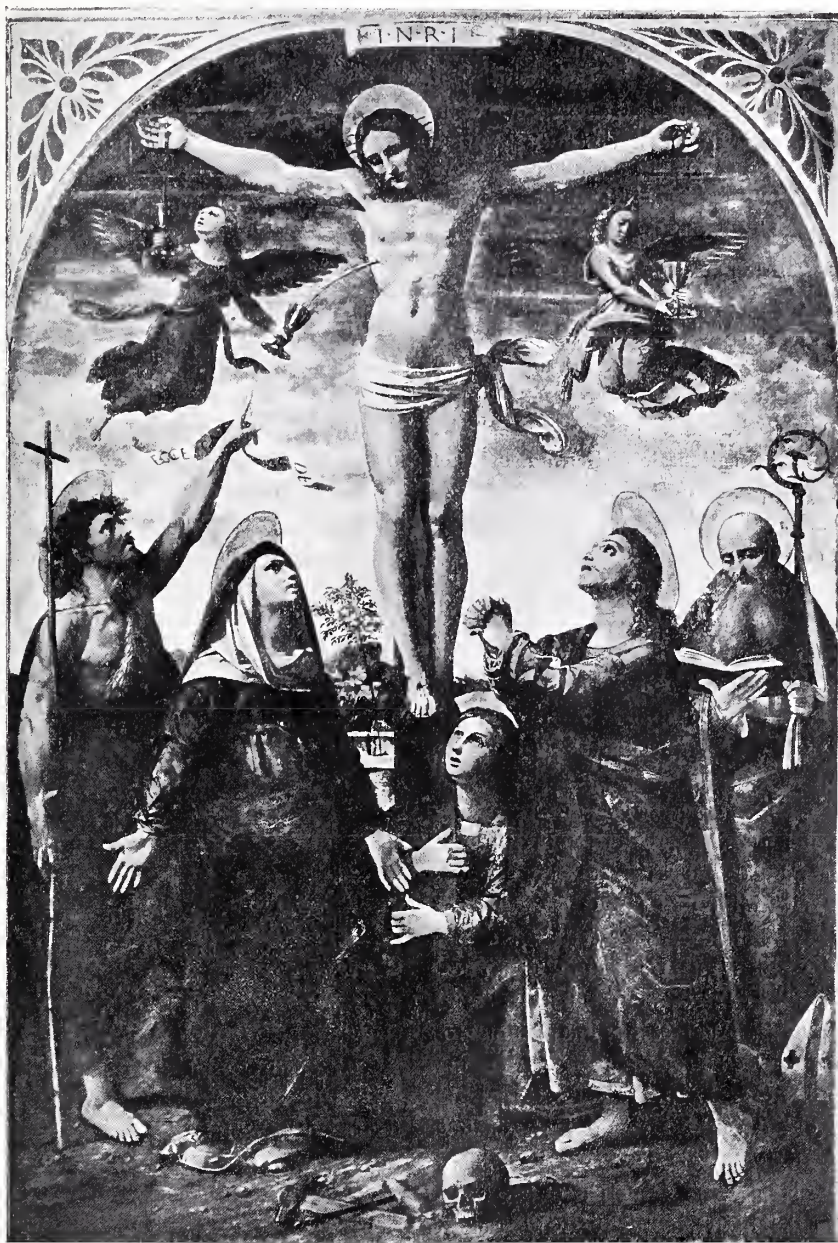
Ma il carattere della testa, osservò il Venturi, è quello ruvido d'un vecchio, d'un ottuagenario, proprio del beato Giacomo, non del sentimentale, delicato santo padovano, e questo sarebbe argomento decisivo, se pur non si conoscessero parecchi qua-

[1] A. VENTURI: *Maestri ferraresi del Rinascimento. Arte* 1903, fasc. V.
[2] A. VENTURI: *L'arte ferrarese nel periodo di Ercole I d'Este* in Atti e Memorie della R. Deputaz. di Storia Patria per le provincie di Romagna. Bologna, 1888.
[3] *Saint Antoine de Padoue et l'art italien.* Paris, 1899.

dri che rappresentano S. Antonio in età assai avanzata.

COLTELLINI — LA MORTE DI MARIA — ROMA, GALLERIA BORGHESE.

Il De Mandach nel suo ottimo volume sull'iconografia di S. Antonio da Padova, seguendo lo svolgimento del tipo del santo, notò che assai spesso l'arte italiana, inspirandosi ad antiche tradizioni, rappresentò il santo vecchio e canuto, e non poche volte pure con barba leggera o folta. D'altra parte non mancano esempi ben più significativi che questo, della libertà con la quale gli ar-

tisti di ogni epoca hanno rappresentato l'età dei santi, e un esempio dei più caratteristici è dato dal noto mosaico di S. Pietro in Vincoli in Roma, eseguito nel secolo VII, nel quale S. Sebastiano, il giovane soldato romano, è rappresentato vecchio e canuto, con una folta barba bianca. Inoltre, nel quadro di Cosmè, Sant'Antonio non è rappresentato tanto vecchio, e se il tono grigiastro della pittura contribuisce a dargli un aspetto di vecchiaia, non si può riconoscere tut-

ORTOLANO — LA CROCIFISSIONE — ROMA, GALLERIA BORGHESE. (Fot. Anderson).

tavia una decrepitezza in questa robusta ed energica figura.

Nel qnadro della collezione Santini poi il santo è atteggiato in modo assai simile a quello del quadro del Louvre, reggendo in una mano il libro, attributo fisso di S. Antonio, e sollevando la tonaca. Non è facile poter ammettere in tali condizioni che Cosmè per rappresentare il Santo Jacopo della Marca si sia servito di tutti gli attributi propri a Sant'Antonio ed abbia anche usato un particolaie del quale si era servito per rappresentare un altro santo famoso.

Ad ogni modo, a parte ogni discussione sulla figura del santo rappresentato, che difficilmente potrà esser definitivamente decisa, questa opera di Cosmè è grandemente significativa. A malgrado del giudizio del Baruffaldi che la attribuì alla giovinezza dell'artista, il Venturi, paragonandola alle ante dell'organo della cattedrale di Ferrara, ora nel coro della chiesa, dipinte prima del 1469, la assegnò agli ultimi anni dell'attività del maestro.

Il Venturi ricordò anche che questo quadro proviene da S. Nicolò di Ferrara, e che si ha appunto notizia che Cosmè dipingesse nel 1484 per commissione di Francesco Naselli, segretario ducale, una pala di altare in San Nicolò. Ma questa doveva essere un quadro di composizione o un polittico, e abbiamo già osservato che il santo della collezione Santini non può essere considerato come un frammento di opera maggiore, e che si mostra al contrario come un'opera completa che forma un tutto a sè. Posteriore certamente al 1469, questo quadro, se pur non è quello dipinto poco prima del 1490 per il vescovo di Adria, appartiene certamente agli ultimi anni del maestro, quando il suo disegno non sentiva la stanchezza dell'età, ma il suo colorito diventava meno vivo e più monotono, quasi monocromato, come in questo quadro, nel quale è tutta una sinfonia di grigi; grigia la tonaca del santo, grigio quasi il volto (che il santo secondo la tradizione aveva bronzeo), grigio pure il paese, con le sue montagne presso le acque, corse da barche di pescatori.

Nel paese e nella figura è tutta l'arte di Cosmè, dura, energica, violenta quasi, tormentata nel disegno, irrequieta. Qui sono il volto, le mani e i piedi dalle ossa sporgenti e acute, dalle vene turgide, dalla pelle tirata a forza; tutto quel naturalismo esagerato, per una ricerca d' espressione energica, e che ha contribuito tanto a far sembrar più vecchio il santo rappresentato.

Anche il panneggiamento dalle molteplici pieghe irrequiete, e la stoffa che si adatta alle forme e quasi si appiccica, rivelano tutta intera la mano del ruvido e forte maestro di Ferrara, in quest'opera che è tra le sue più caratteristiche e più significative.

*
* *

Un' altra grande opera, degna di ogni miglior ammirazione, è la *Crocifissione* di Giovanni Benvenuti detto l' Ortolano, un' opera tra le capitali del maestro, da assegnarsi a quel gruppo di pitture cui appartengono il S. Sebastiano, S. Rocco e S. Demetrio, della National Gallery di Londra, e la magnifica *Deposizione* della raccolta Borghese, le due opere che segnano il meriggio dell'arte sua. In questa come in quelle, il maestro si è interamente liberato dell' influsso del Mazzolino, e ha affermato in modo potente la sua tecnica, dal colorito scintillante che lo avvicina al Dosso.

Ma più che l'esteriorità dell'arte sua, erede legittima delle glorie di Ferrara, è mirabile in questo quadro la sua forza drammatica, così energica e così sobria ad un tempo stesso, nel sapiente contrasto del dolore disperato della Vergine e del San Giovanni evangelista, col dolore rassegnato della Maddalena, con l' impeto audace del Battista e la calma del santo Vescovo che assiste tranquillamente alla scena.

In questo quadro, come in quello che ora gli sta di faccia, la famosa *Deposizione*, l' Ortolano ha mostrato intera e completa la sua forte natura, potente e drammatica, fatta più per la grandiosità e la energia che per la dolcezza e la grazia. Il senatore Morelli, confondendo l'esteriorità dell'arte del-Ortolano con quella del Garofalo, non mostrò di intender la profonda differenza che distingue l'uno dall' altro, non seppe riconoscere l'essenza dell'arte dell' Ortolano, tutta animata da spiriti drammatici, di dolore, di passione, di ardore repressi; mentre il Garofafo, cereo, diafano, inconsistente, non intese mai e non rese mai il dramma interno che anima ed agita l'arte del suo compagno maggiore.

Un altro artista della scuola di Ferrara, quasi del tutto sconosciuto a Roma, Michele Coltellini, è rappresentato da una *Morte della Vergine*, firmata e datata 1502, che è tra le opere più significative di questo modesto maestro. Il Coltellini in questo quadro si mostra ancora sotto l' influsso di Ercole de' Roberti, lontano quindi da quell' imitazione della pittura bolognese e di quella del Pe-

rugino, che guastò nell' età matura la sua fresca e ingenua anima ferrarese. Questo quadro così è un prezioso monumento della sua attività artistica e per la storia dell'arte ferrarese è una delle opere più intereressanti, come quella che rappresenta i caratteri più spiccati della scuola gloriosa poco prima che questa si accostasse all' arte dei maestri di Bologna, e che quivi venisse a conoscenza di altre scuole artistiche dell' Italia centrale.

Le altre due opere comprese nel fortunato acquisto sono un *S. Michele Arcangelo*, piccolissimo quadretto attribuito ad Ercole de' Roberti, che forse è da assegnare invece a Cosmè Tura, e una *Madonna col Bambino* di un seguace del Tura, quell'Antonio Buonacossi che lavorò a Schifanoia col maestro, e che solo recentemente è stato riconosciuto.

La collezione Santini di Ferrara possedeva non poche altre opere di valore, fra le quali una *Crocifissione* del *Maestro della Maddalena Egiziaca*, una *Deposizione* di Ercole de' Roberti e una *Madonna* del Maineri, che disgraziatamente non hanno potuto esser comprese nell'acquisto. Ma oggi, più che far vani rimpianti per ciò che non si è potuto fare, occorre rallegrarsi che le opere più considerevoli della nota collezione ferrarese siano sfuggite alla sorte comune a tante opere preziose, e che lo Stato, con una modica somma, abbia potuto assicurarle al patrimonio artistico nazionale.

ruscus.

MISCELLANEA.

LA MADONNA DEL PORTONE.

I fedeli astigiani hanno in questi giorni salutato con grande esultanza il collocamento su la cupola del santuario recentemente edificato, l'imagine della *Madonna del Portone* cui il tempio stesso è dedicato.

E l'esultanza non è, certo, ingiustificata, poichè la grande statua — misura tre metri e mezzo di altezza — eseguita su una lastra di rame tutta a sbalzo dal valoroso cesellatore bolognese Augusto Milani, è opera d'arte di eccezionale importanza e rarità.

Da parecchi secoli non si eseguivano più fra noi a sbalzo opere di simili proporzioni ed il Milani, riprendendo l' antica, gloriosa e perduta arte, ha saputo ravvivarla con un esemplare degno di ammirazione, piegando docilmente una materia ingrata così da darci l'impressione di aver sott'occhio una vera e propria fusione di bronzo.

La Madonna è rappresentata in piedi, col braccio disteso e con la palma della mano destra aperta in atto di protezione. L' altra mano stringe al petto il manto che l'avvolge tutta, modellando le forme del seno ampio, casto e leggermente ondulato e la figura vigorosa ma pur delicata.

Il volto della Madonna ha una dolce e soave espressione di mestizia e di tenerezza materna, la fronte è serena, lo sguardo mite e pietoso, le labbra composte danno ai contorni del profilo una dolce espressione di bontà.

Intorno al capo gira un nimbo di stelle dorate.

L'insieme dell'opera è mirabile, pieno di nobiltà e di espressione e da qualunque lato si osservi la figura, essa si presenta con un insieme armonioso e corretto.

La statua fu completamente modellata dal Mi-

MILANI — MADONNA DEL PORTONE — ASTI, SANTUARIO.

lani, il quale ne curò la esecuzione, a sbalzo, fin nei più minuti particolari della testa, delle mani, dei piedi con l'arditezza e la pazienza degli antichi maestri.

È adunque un' opera che ha il pregio della rarità, e rinnova un'arte pressochè dimenticata, della quale il Milani può andar superbo di averci offerto un magnifico esemplare. P. P.

UNA MEDAGLIA IN ONORE DEL FRADELETTO.

L. BISTOLFI — MEDAGLIA CONIATA IN ONORE DI A. FRADELETTO.

Due anni fa, per iniziativa di un gruppo di critici, di artisti e di amatori d'arte, si aprì, con grande e rapido successo, su due giornali di Venezia una sottoscrizione per offrire una medaglia, che fosse un pubblico omaggio all' entusiastica, instancabile ed intelligente attività spesa da Antonio Fradeletto, durante due lustri, a pro di quelle periodiche esposizioni veneziane d' arte internazionale, che tanto hanno giovato a risvegliare la geniale attività, alquanto assopita, dei nostri artisti e ad accrescere la coltura e ad educare il gusto artistico del nostro pubblico.

La medaglia, di cui l' incarico venne affidato a Leonardo Bistolfi, è riuscita, tanto nel ritratto del Fradeletto quanto nella gentile composizione allegorica del rovescio, in tutto e per tutto degna di quello squisito e delicato poeta del marmo e del bronzo che è lo scultore pensoso di Casale Monferrato.

Di essa un esemplare in oro venne presentato la sera del 28 settembre all' on. Fradeletto, in occasione del *Congresso Artistico Internazionale*, ed un esemplare in argento verrà offerto alla *Galleria d' Arte Moderna* di Venezia.

Vol. XXII N. 131

EMPORIVM

Novembre 1905

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE - LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ

Direzione ed Amministrazione
Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo

Fascicolo L. 1. Estero L. 1.30.

F. E. LASZLÒ — LA PRINCIPESSA DIETRICHSTEIN.

EMPORIUM

VOL. XXII — NOVEMBRE 1905 — N. 131

ARTISTI CONTEMPORANEI: F. E. LASZLÒ.

I ritrattisti più giovani d'anni ma già maturi d'esperienza e popolari per fama darebbero argomento a una serie importante di profili; tra essi si fa notare con particolare fisonomia Filippo Lászlò; e poichè la conoscenza di molte delle opere di lui, dai primi ai più novi saggi, e una recente visita al suo studio di Vienna me ne porgono occasione, cercherò qui di determinare i caratteri dell'insigne pittor di ritratti ungherese.

Solo verso gli ultimi anni del secolo scorso si manifesta in Ungheria una vivace e feconda attività artistica; in uno sguardo generale alle sorti della pittura europea dell'ottocento, il popolo, così ricco d'energia, così fieramente innamorato dei suoi nobili ideali, può comprendersi quando le sue individualità artistiche più promettenti e più forti, compiuti i primi studii in patria, chieggono a scuole forestiere gli elementi necessarii al loro sviluppo. E, tra gli artisti, alcuni si rivolgono alla vicina Vienna; i più forse sono attratti dalla festosa e libera vita di Monaco; non pochi cedono al fascino di Parigi. Alla formazione degli artefici ungheresi contribuiscono, quindi, le varie tendenze che di volta in volta han signoreggiato l'arte europea; di modo che solo per la scelta dei soggetti si può veramente parlare di pittura nazionale.

F. E. LASZLÒ.

E l'artista infatti che, da circa il settanta a circa il novanta, riassunse e impersonò quasi la pittura ungherese richiamando all'estero l'attenzione sulla sua stirpe ardita e geniale, Michele Munkacsy, anche nell'interpretar scene e costumi di vita paesana o di mondana eleganza parigina si mostrò congiunto a quella scuola di Düsseldorf cui doveva in gran parte l'educazione. Ma gli appartenevano in proprio le qualità che lo resero popolare: quell'abilità di sceneggiatore, quel senso forse un po' teatrale del pittoresco che compensavano in lui la mancanza di un sentimento profondo. Così è facile ritrovar nei quadri storici del Munkacsy qualche affinità con la tempra vigorosa di Alfredo Rethel e nelle composizioni religiose qualche carattere di Edoardo von Gebhardt, mentre il pittore attesta una maggior libertà nelle tele di soggetto ungherese e nei quadri di genere ispiratigli dalla vita parigina.

Però, visitando attentamente negli anni che corsero dal novanta al novecento le principali mostre tedesche, quelle internazionali del *Künstlerhaus* viennese, la mostra millenaria ungherese, già si poteva constatare che, come le altre nazioni europee, l'Ungheria presto si sarebbe affermata con ritrattisti e paesisti valenti.

Un gran cammino è compiuto dalle tele levigate e artefatte e oscure di Carlo Markò

a quelle battute dal sole e franche nel tocco che i giovani pittori d'Ungheria, vaghi di render il sentimento racchiuso nella cerchia dell'orizzonte natale, mandarono a Parigi nel novecento, a Venezia nel novecentuno. Una pittura che può dare le impres-

F. E. LASZLÒ — IL BARONE DI TUYLL.

sioni danubiane del Katona, del Kernstoch, di Ebner Deak, si manifesta già etnicamente con le qualità tipiche per cui il prodotto d'arte acquista un valore particolare.

Allorchè poi ritrattisti quali il Tury, lo Stetha, il Por, il Wayda cominciarono a farsi conoscere, l'Ungheria aveva già dato un maestro come Leopoldo Horowitz e Filippo Lászlò aveva levato intorno al suo nome la fama che da quel tempo si è fatta anche più chiara e diffusa.

* * *

Con Filippo Lászlò noi ci troviamo di fronte a un privilegiato temperamento d'artista che, fin dal primo momento, attrae per la franchezza, la sicurezza, la disinvoltura elegante delle creazioni; non si tratta di quella abilità virtuosa di cui pur dàn prova altri ritrattisti che costringono il modello nella formula ormai trovata e sicura del trionfo. Attraverso la facilità apparente del getto si rivela l'esame paziente e minuto di ricostruzione che l'artista compie nel suo spirito; da tale intima elabo-

razione scaturiscono l'unità e l'organismo della figura rievocata: e il suo carattere soggettivo si manifesta più lucidamente poi che il pittore ne ha determinato con sintesi energica la sincera psicologia. I maestri classici non hanno asservito nell'orbita loro l'ingegno del Lászlô, che pur si è reso conto, con severa disciplina, di quello che ogni grande ha voluto dire nei suoi ritratti; ma s'intende, osservando qualche sua tela, quale ammirazione egli nutra per Franz Hals e pel Velasquez e come simpatiche affinità lo uniscano ai grandi ritrattisti inglesi del settecento, i quali ebbero soprattutto il segreto di nobilitare l'espressione degli affetti, senza irrigidirla in formule accademiche. Un sorriso femminile, una scena familiare, acquista per opera loro un carattere di signorilità, che senza falsare il modello, nè l'ambiente in cui vive, lo innalza alcun poco nella sfera ideale formata attorno a lui dall'operosità del pittore.

F. E. LASZLÒ — LA SIGNORA VON KUH.

Questo è, credo io, il solo tratto o almeno il

tratto principale che congiunge il Lászlò alla tradizione; nè alcuno vorrà movergliene rimprovero perchè risponde alle sue qualità personali. Egli è in tutto il resto un artista moderno, che sente e comprende l'epoca sua, le persone che hanno in comune con lui il vincolo supremo dell'ora fuggente.

In ogni creatura umana è nel volto, nell'attitudine, nel gesto, un qualche cosa che le appartiene in proprio, e sembra esprimerne fugacemente, ma fortemente l'anima. Ora è il lampo di una pupilla, ora uno sguardo pensoso sotto l'ombra delle ciglia, ora il fascino di un sorriso, ora l'abito del corpo, ora una movenza, ora infine il gesto della mano, prezioso elemento di grazia feminile, particolarità singolarmente espressiva nella figura virile.

Il pittore di cui parlo, con l'osservazione amorosa del modello, si rende conto di questa particolarità, per farne come il motivo lirico dominante della sua interpretazione; la fa signoreggiare con abilità grande, fermandola in poche note precise di colore; e nella profonda armonia fra il tratto particolare e gli altri caratteri della persona — armonia che ci attrae come nella vita senza che da principio sappiamo rendercene conto — risiede forse in gran parte la prima e speciale virtù di questo energico pennello.

Nella galleria già ricchissima di Filippo Lászlò, nei quadri che portan su la cornice la tiara pontificale, la corona chiusa, il cappello cardinalizio, il *tortil* baronale e potrebbero portar le nobilissime corone dell'aristocrazia intellettuale, accogliendo la più gran varietà di tipi tolti alle classi elevate dell'Europa, cerchereste invano il ritratto architettato per compiacere lo snobismo di qualche modello e facilitare all'artista il suo compito con l'aiuto dello sfondo, degli accessorii eleganti, ammaliando o talvolta distraendo l'osservatore.

Il pittore non insiste sui particolari dell'acconciatura muliebre o dell'abito virile; li ritrae anzi in modo da toglier loro il più delle volte quelle note che troppo volutamente ricondurrebbero il ritratto a evocare un determinato ma passeggero aspetto della moda, dando loro invece un carattere quanto più può generale.

Tra il Lászlò e i suoi modelli deve essersi stabilita una corrente di simpatia, per modo che le figure si son mostrate al suo spirito col facile abbandono di un colloquio intimo in cui ognuno cerca di offrirsi con la maggior sincerità, facendo al tempo stesso valere i suoi lati migliori. Così i ritratti del pittore ungherese come quelli dei grandi artisti hanno acquistato quel valore che li fa pregiar come tipi; perchè, coi caratteri proprii dei singoli personaggi, in essi son fatte rilevare le note più adatte a ricongiungerli ai gruppi ideali formati dalle condizioni etniche, dal tenor di vita, dall'abito intellettuale.

Questa opera, che unisce al vigor giovanile la misura della maturità, potrà bene rispecchiare la vita delle classi signorili agli ultimi dell'ottocento ed ai primi del secolo presente. L'ingegno del Lászlò sembra fatto per comprendere il tipo alla formazione del quale contribuiscono in modo non dubbio alcuni criterii direttivi dell'educazione anglosassone, rendendo l'energia fisica virile in equilibrato sviluppo con le facoltà intellettuali e la grazia muliebre che non degenera in languidezza ma acquista una espressione nova di forza.

Filippo Lászlò, nato verso il settanta, si è trovato a svolger l'attività degli anni vicini all'adolescenza, nell'ultimo decennio del secolo decimonono, quando il moto gagliardo della *Secessione* agitò ogni terra tedesca e fu moto di ribellione contro ogni vecchiume accademico contro l'artefatta pittura tedesca da cui si appartavano pochi solitarii. Arricchito di tutti gli elementi che, a settentrione, nel centro d'Europa, a mezzogiorno e nella Germania stessa, erano stati già cagione di disputa e di vittoria, ed avevan portato aria, luce, colore, vigor di vita, amor del vero e raggio di idee, il moto dilagò rapidamente diffondendo nell'ambiente artistico tedesco un alito di giovinezza. Ed ora giovò all'arte, ora forse nocque allo sviluppo di taluno che troppo fu attratto nella cerchia di imitazione di qualche capo gruppo o di qualche artista straniero.

In quel tempo il Lászlò era già formato ed aveva forse intravveduto la necessità di riserbar la propria tempra ai legittimi trionfi che l'aspettavano nel campo del ritratto, senza legarsi a scuole, senza occuparsi di oziose discussioni d'arte.

A Budapest, in patria, il Lászlò appena adolescente già era riuscito a trarre dall'ambiente artistico quanto poteva profittargli; l'acquisto dei primi elementi gli fu contrastato da molte difficoltà; ma queste furono cagione di sprone al carattere energico che si compiacque nel superarle. I saggi dello studente davano così lieta speranza, che per due anni il governo ungherese accordò al giovine uno stipendio di stato.

Tra i primi maestri, Filippo Lászlò ricorda con reverenza Carlo Lotz e questo pregiato frescante morto or non è molto potrebbe insieme al Than ricordarsi tra coloro che godettero di qualche fama prima che la pittura ungherese fosse dominata dal Munkacsy. Non ancora ventenne, il Lászlò venne a Venezia; si sentiva attratto dalla magia della grande arte fiorita tra le cupole d'oro e le mille braccia di smeraldo di cui il mare ricinge i palagi marmorei. Una malattia interruppe il soggiorno; ricondusse il giovine in patria; ed egli, riacquistata la salute, volle conoscer l'ambiente di Monaco.

Qui gli fu guida un compatriotta, Alessandro Liezenmayer, che tra i pittori di quella scuola si era fatto notar specialmente come evocator di scene storiche e come illustratore: ha infatti certa intensità drammatica la tela ov'egli ritrasse Elisabetta nell'atto di sottoscriver la condanna di Maria Stuarda; e le pagine del *Fausto* e quelle della *Campana* dello Schiller ricevono un geniale comento dai disegni del Liezenmayer.

F. E. LASZLÒ — I DUCHI DI GRAMONT.

L'artista, che, a poco a poco, sentiva maturar le sue forze, provò il bisogno irresistibile di mutare ambiente; irrequieto come colui che cerca ancora la strada, il Lászlò si trattenne qualche tempo a Parigi, dove diressero i suoi lavori il Bonnat e Jules Lefebvre. Quanti giovani artisti subirono l'azione di questi e di altri pregiati maestri francesi

F. E. LASZLÒ:

LA BARONESSA DI TUYLL.

F. E. Lászlò:
S. A. la principessa Maria Teresa
di Hohenzollern.

F. E. László:

S. A. la Principessa Maria Teresa di Hohenzollern.

F. E. LASZLÒ :

LA SIGNORA VAN LOO.

in modo da smarrir la propria via e perdersi nell'imitazione! Al Lászlò il soggiorno parigino servì a sviluppare le qualità originali e ad aggiunger forse un certo *chic*, una bravura di tocco che egli assimilò prontamente e facilmente fece sua. Considerando quale dominio si eran creati i maestri, il pittore intese ch'egli poteva acquistarne uno proprio.

E muove alla conquista. Un secondo premio accordato dalla giuria del Salon parigino all'artista non ancora ventenne ha il miraggio di una promessa; ed egli, che nei primi due anni dopo il novanta ha uno studio suo all'accademia di Monaco, si afferma come pittor di ritratti con una energica tela in cui vuol fermate le sembianze del maestro suo Liezenmayer e con una gentilissima figurina di donna.

Questi due lavori apron l'adito alla feconda, instancabile attività del ritrattista; ma prima di dedicare ad essa tutta la vita e trarne rapidamente la meritata popolarità il Lászlò mostra anche doti non comuni come pittore di genere.

Chi ricorda un suo quadro diffuso dalle riproduzioni: *In Birreria*, ha notato la vivacità e la forza d'espressione con cui è colta una scena della vita di Monaco; e le figure son già ritratti parlanti. Altri studii inspirati da costumanze ungheresi, dal modo di viver dei contadini e dei popolani, risentivano appena l'azione del Liezenmayer; ma la *Vecchia narratrice di fiabe* che portò al giovine pittore tra le scarne mani espressive il premio degli amatori di belle arti della sua patria, la *Preghiera del mattino*, i quadretti genialissimi di *Veterani* furon pagine di narrazione eloquente, di aneddoto garbato e signorile, nelle quali la vivezza del colore compensava qualche trascuranza di disegno che si poteva notar nelle prime tra loro.

Il primo ritratto che richiamò l'attenzione del pubblico sul Lászlò fu quello del presidente della Curia ungherese von Gralio, poi quelli del presidente del Consiglio dei ministri Wekerle, e del ministro di grazia e giustizia von Szilagyi. In queste tele lo sviluppo del ritrattista è compiuto; padrone della tecnica, sicuro del disegno, capace di rendere energicamente l'espressione della persona colta in uno dei più felici momenti, il Lászlò può affrontar risoluto i problemi dell'arte sua.

La popolarità e la fama gli giungono nel 1899 col ritratto del metropolita Gregorio che vedemmo alla prima mostra veneziana dipinto per incarico del principe di Bulgaria; che il Lászlò pur ritrae con la principessa.

Da allora, volendo narrare la vita del pittore consacrata interamente al suo geniale lavoro d'arte, dovremmo seguire il Lászlò nelle varie corti europee da quella germanica a quella pontificia; dai salotti dell'aristocrazia parigina ai castelli della nobiltà inglese, dove nei parchi centenarii egli spesso si compiace di trovar lo sfondo quasi sceneggiato per qualche ritratto feminile.

Ho notato poco innanzi la simpatica affinità che corre tra l'arte del Lászlò e quella di Sir Joshua Reinholds e Tomaso Gainsborough; parlando col pittore di questa particolarità di alcuni suoi ritratti, egli mi accennò alla singolare predilezione nutrita pel carattere e per lo spirito britannico, predilezione che gli ha fatto scegliere in Inghilterra la gentil donna compagna della sua vita.

Raggruppando rapidamente le figure più notevoli rievocate dal pennello del ritrattista ungherese, troviamo nella sua patria: il suo re Francesco Giuseppe e il principe ereditario Ferdinando d'Este, il conte Chotek ambasciatore, la contessa di Trani, le contesse Andrassy, Cekonics, Mailath, la signora Hoios, il deputato Falk, il generale Görgey; in Germania gli chiedono il ritratto l'imperatrice, e la figliuola, la principessa di Hohenzollern, la principessa Federigo Augusta di Sassonia, il granduca di Weimar, il principe Hohenlohe e il principe Hohenlohe-Schillingsfürst, i principi Ratibor; per l'Inghilterra il Lászlò dipinge il ritratto di Sir Giorgio White, di Lord Tweedmouth, di Mrs. Ashley, di Lord Stanley; in Francia gli Erlanger e i Castellane hanno tele pregevoli della galleria di cui non enumero altri quadri, poichè voglio cercare, aggruppandone alcuni, di aggiungere altri elementi alla definizione di questa tempra d'artista.

Un gruppo emerge forse su gli altri, almeno si stacca prontamente innanzi agli occhi di colui che idealmente raccoglie con uno sguardo sintetico la serie varia, numerosa di questi ritratti. È il gruppo della gente di chiesa: dei quattro tipi che ne conosco sono tra i più popolari i primi tre: il metropolita bulgaro, il pontefice Leone XIII, il cardinale Rampolla; il quarto, meno noto, è quello di Sigismondo Bubics vescovo di Kaschau. Veramente per parlar di queste figure ci vorrebbe la parola incisiva di Balzac, o la frase vivace ed espressiva di Ferdinando Fabre. Così profondamente sembra il Lászlò essersi penetrato del carattere particolare

della gente di chiesa! Il Pontefice di Lászlò si allontana del tutto dalla consueta iconografia di Leone XIII: non vi è nulla di solenne, nulla di jeratico in quella figura senile, dalle mani scarne appoggiate ai bracciuoli dell'alta sedia. Ma gli occhi paion fissare lontano lontano a qualche ricordo perduto nel tempo, a qualche sogno lungamente carezzato e divenuto intimo, per via dello sguardo immobile come talvolta lo hanno i vecchi; e le labbra sottili, serrate, hanno quel sorriso tra il bonario e il sarcastico che si vide sempre illuminare la faccia emaciata del pontefice.

F. E. LASZLÒ — LA BARONESSA DI ERLANGER.

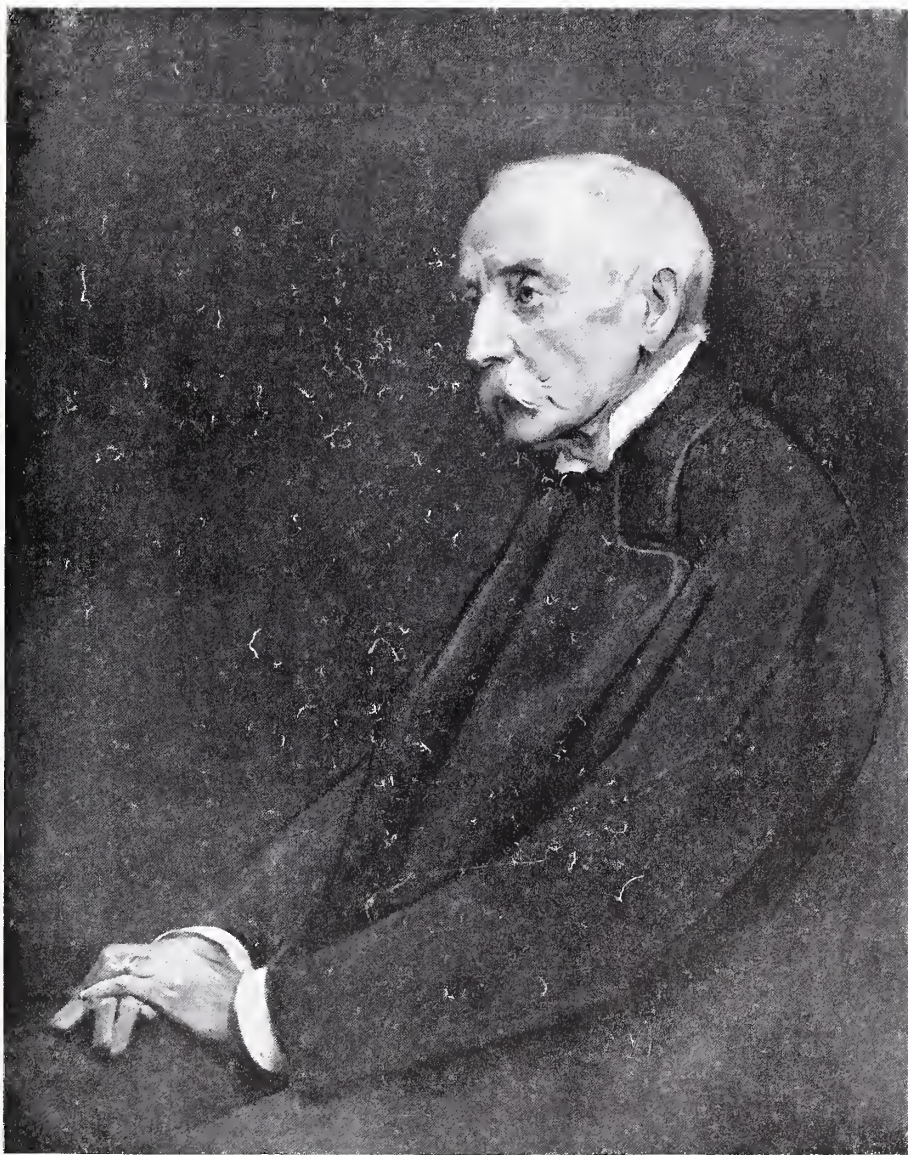
Ma paragonando sopratutto il ritratto del vescovo di Kaschau con quello del cardinale Rampolla, la maestria del Lászlò si rivela intera. Quegli ha un volto sereno, assai nutrito, in cui la fronte ampia è cinta da candide ciocche; e le curve delle guancie, il naso un po' grosso e schiacciato contribuiscono a render l'espressione di tranquilla bontà che deve esser propria del vecchio Sacerdote. Le mani un po' tozze reggono il libro di preghiere semplicemente, quasi con affetto; e gli occhi paion voler dire: « Ecco, ho appreso la bontà e la verità da queste pagine; esse son la mia fede; io non cerco più in là ».

Victor Hugo vedendo questo ritratto del Bubics avrebbe esclamato: « Così sognai il mio vescovo Myriel! »; e il cardinal Mazarino avrebbe voluto che un pittore lo rendesse così come il Lászlò ha interpretato il Rampolla.

Una figura finissima di prelato è quella del cardinale Pierre de Vay, che in quest'anno venne esposta alla sesta mostra veneziana.

F. E. LASZLÒ — LORD STANLEY DI ALDERLEY.

Un altro vincolo ideale raccoglie i ritratti degli uomini di stato, scrittori, artisti. Forse la pagina più espressiva è quella dedicata al generale Arturo Görgey che potè vedersi l'anno scorso a Monaco; se il corpo serba alcunchè della rigidità militare, chiuso nello scuro abito borghese, un po' curvo innanzi come staccandosi dalla poltrona, la testa è tutta pensiero: tutti pensiero gli occhi azzurri, ancor vivi e splendenti di quella luce intellettuale che per vecchiaia non illanguidisce. Ma un carattere intenso è nella testa un po' zanardelliana dell'Hohenlohe, che emerge tutta luminosa e quasi isolata sul fondo scuro: il corpo è perduto in tale oscurità e appena

lo indicano i risvolti del frac, su cui sobriamente scintillano le decorazioni. Da un effetto consimile trae partito il Lászlò per il ritratto del generale tesero i classici: i segni esteriori della grandezza sociale di un personaggio non gli giovano affatto: egli cerca la nota più alta della personalità umana

F. E. LASZLÒ — IL PRINCIPE A. DI HOHENLOHE-SCHILLINGSFÜRST.

White, sebbene la persona abbia maggior rilievo: tutta la figura spira energia: nel volto dai lineamenti marcatamente britannici, le pupille chiare signoreggiano. Il Lászlò, giova notarlo, comprende e rende la superiorità del suo modello, come la in- ed ha la capacità di trovarla e di esprimerla. Vidi un suo studio del ministro de Wlassics in cui pochissimi tratti fermavano il carattere intelligentissimo della fisonomia; un ritratto poco noto di Sigismondo Münz racchiude tutta l'espressione di

questo scrittore che, socchiudendo gli occhi come per meglio raccogliere il pensiero, fa assumere al proprio volto quel singolare carattere che il Lászlò ha afferrato.

Nella mostra viennese del 1903, oltre al ritratto dell'imperatore d'Austria di cui il pittore ha bene interpretato l'espressione severa ma un po' malinconica, erano tra le dieci tele mandate dal Lászlò, alcune delle sue più belle figure virili: il Dietrichstein, il Wessely, il conte Mensdorff. Se a questi si aggiunge i ritratti dell'ambasciatore tedesco in China Mumm van Schwarzenstein, del granduca di Weimar del Morawitz, uno studio di testa del Kubelik veduti l'autunno scorso nello studio che il Lászlò ha nella Wohllebengasse, credo di aver ricordato le tele per cui vengon segnati i momenti più belli di questa attività artistica.

Ormai il Lászlò domina la figura umana in modo da dipingere *l'uomo interno*, come si direbbe con espressione wagneriana: e trasmette così il sentimento animatore di una persona alla folla degli spettatori, suggerendo con la evocazione facile quella rapida commozione, senza la quale non vi è arte e alla quale egli dà il contributo prezioso della propria inspirazione.

La testa del Kubelik, quella del Joachim (esposta a Berlino nel 1904) paiono al tempo stesso esser studiate da un anatomico e intravvedute in sogno dalla narratrice fantasia dello Hoffmann; non saprei rendere altrimenti la sensazione complessa che le figure dei due musicisti dànno nelle tele del pittore ungherese.

Ma le due più recenti opere riassumono nella profonda diversità loro i caratteri del suo ritratto virile.

Uno, il barone di Tuyll, rappresenta un uomo nella pienezza delle forze con negli occhi un raggio della giocondità data dal rigoglio della vita fisica in condizioni facili e raffinate. Tutto nella figura suggerisce il moto, e un moto elegante, sicuro, educato dagli esercizi ginnastici, dalle abitudini sportive. L'altro, Lord Stanley, ha uno di quegli aspetti di nobile vecchiaia che impongono la venerazione; la tela sembra rispecchiare una vita degnamente spesa e ancora la maggior serenità, la calma più solenne spirano da ogni lineamento, e dalle pupille limpide, come nel verso goethiano, *è pace per ogni vetta.*

I ritratti feminili e infantili son tutta grazia e poesia. Alle primissime tele del Lászlò era stata rimproverata un po' di mollezza. Si trattava di uno di quei difetti che con lo studio e cogli anni scompaiono: ma poichè le qualità erano un dono e un privilegio, così egli potè render la bellezza feminile con quell'aspetto di forza gentile che abbiamo notato in principio.

Mai in questo poema, che rivela nel Lászlò un intelligente conoscitor della donna, egli s'abbandona al madrigale o al concettino; mai alla strofa voluttuosa e raffinata sino alla perversità che dà talvolta il carattere a qualche ritratto del La Gandara o del Sargent, in cui l'attitudine del corpo, la mostra civettuola del piede irreprensibilmente calzato, il lampo dello sguardo hanno molto del sensuale.

I ritratti feminili del Lászlò, congiunti come ho detto a quanto di buono e di bello è stato fatto prima di lui, esprimono per la forma sapiente, per la grazia pittoresca delle movenze, un tipo casto e nobilissimo di donna.

La maggior parte di queste figure son come circondate da quella specie di fascino misterioso che attornia la signora eletta per nascita e per pregi fisici, per qualità dell'animo.

Forse l'indole di questa opera d'arte si fa meglio intendere a chi osservi per prima la serena imagine di amor materno data dalla principessa di Dietrichstein col fanciullino; in essa l'ingegno del pittore già così elevato ha acquistato più certezza e splendore; le reminiscenze spagnuole e britanniche si sono raccolte e confuse nella sicura tempra che ha il suo sapore originale.

Il ritratto dell'imperatrice di Germania è del 1899. L'augusta signora vi è rappresentata in un abito scollato, con un cappello a grandi piume nere e un leggero boa nero che dànno rilievo alla bianchezza del carnato. Ecco uno dei ritratti che svelano il segreto del Lászlò: l'arte ch'egli ha di far sorridere insieme gli occhi e la bocca, di far scintillare le pupille e muoversi le labbra come in una vivace conversazione; più calmi sono i grandi occhi pensosi della principessa di Hohenzollern, e all'espressione di raccoglimento giovan le labbra un po' serrate. Il profilo della duchessa di Meiningen rivela il carattere per tre linee trovate con singolare giustezza e segnate quasi parallelamente dal sopracciglio, dalla narice, dal labbro superiore; di nuovo il fascino nel ritratto della baronessa Dierghardt è dato dalle pupille grandi, oscure, sognanti, all'ombra di folte sopracciglia ben disegnate, e ancora un grande gainsborough colle piume nere, cui s'appiglia di

dietro una leggiera garza nera che cinge il collo candido, e vela la veste chiara, incornicia l'attraente fisonomia. Da un cappello simile più piccolo, da un velo simile capricciosamente adattato alle spalle tornite che emergono da un oscuro abito scollato Stomersee appare con la sua gentilezza d'artista e di signora.

Quelle pupille che sembrano umide si animarono nel canto; e il canto palpita da quella gola ricinta da chiare perle fine, effondendo le note semplici

F. E. LASZLÒ — LA PRINCIPESSA PAOLINA METTERNICH SANDOR.

riceve particolare grazia il ritratto della baronessa d'Erlanger, un viso viennese tutto vivacità e brio. La severa e semplice acconciatura della contessa di Brockdorff aggiunge carattere all'espressione di nobile malinconia che sembra irraggiare dagli occhi un po' infossati, dai tratti marcati ma nobili del volto matronale.

Da questi due ritratti Alice Barbi ora baronessa di delle antiche canzoni italiane o gli appassionati lieder di Schubert e di Schumann.

Ma l'osservazione amorosa, la delicata analisi spiegata dal Lászlò per dipinger coi più trasparenti colori della tavolozza altri aspetti di vaghezza muliebre risultano in tre belle tele recentissime. Vedete come i toni si addolciscono e si illanguidiscono per rendere l'incantevole figura della signora di Küh,

come il disegno sicuro si slanci agilmente per segnare i contorni leggiadri della baronessa di Tuyll. Il costume, gli accessorii, dànno al ritratto un che di settecentesco: la freschezza giovanile della apparizione è come attenuata dalla serietà dello sguardo. V'è invece un incanto proprio e affatto moderno nel ritratto della signora Van Loo, in cui l'osservazione s'è fatta anche più acuta, l'armonia pittoresca nova e sapiente.

Questo pittore di prelati e di diplomatici, di artisti, di soldati e di dame leggiadre, si rivolge con curiosità indagatrice a studiar l'anima dei piccini. E come sa renderne gli albori, come intravvedere le qualità appena accennate dell'indole. Che arte nel notare ogni piccolezza, ogni minuzia della vita infantile, i gesti carezzevoli, le ingenuità dello sguardo.

Un fanciulletto di otto anni in un pittoresco costume del seicento è forse tra le più belle figure infantili che io conosca di Filippo Lászlò: ma questo vispo principino di Fürstenberg nella semplicità del costume da marinaretto, nella posa risoluta è pure una simpatica creazione. La principessina *Sabina*, una fanciullina dai cinque ai sette anni con gli occhi vivacissimi tra l'arruffio della capigliatura, e *Daniele*, una aristocratica figurina sugli undici anni, con belle chiome diffuse e occhi sognanti, compiono il gaio gruppo dell'infanzia.

Così l'artista è stato tentato dalla bellezza che hanno le fronti pensose e gli sguardi raggianti ed egli ha raggiunto la meta ideale dell' opera sua: la creazione d'una pagina di vita.

GUIDO MENASCI.

F. E. LASZLÒ — IL PRINCIPINO DI FÜRSTENBERG.

LETTERATI CONTEMPORANEI: PAUL HERVIEU.

Anche gli scrittori più liberi e più personali sono sovente i risultati di influenze contraddittorie di scrittori che li hanno preceduti. Nell' opera di Paul Hervieu, già larga ed importante per quanto l'autore giunga appena a sfiorare i quarant'anni, la prima influenza che colpisce nello stile e nel fondo dell'opera è quella degli scrittori francesi del secolo XVIII da Crebillon figlio a Laclos e a Marivaux: di questi egli ha l'eleganza innata, la preziosità sottile della psicologia. A questa prima influenza poi si aggiunse quella di un grande umorista inglese, di quel Lorenzo Sterne che era così caro a Balzac che lo citava con fervore quasi in ogni sua lettera e quasi in ogni libro della *Comédie Humaine*. Altre influenze, minori, si aggiunsero a questa per formare la figura letteraria dell'Hervieu, di questo scrittore satirico senza gaiezza, pieno anzi di melanconia. Il suo pessimismo naturale non gli ha permesso infatti di dipingere sorridendo tutte le vanità degli uomini e delle cose di oggi. Fu detto ch'egli era singolarmente dotato per compiere quest'opera di satira contemporanea. Delle persone ch'egli voleva colpire, lo scrittore conosceva i difetti ed i vizii avendo condiviso con loro la casuistica dei loro sentimenti, non ignorando i loro sofismi ed avendo svelato il segreto delle maschere con cui coprono i loro volti. Ed è infatti con ironia feroce e triste ch'egli ha sciolto i lacci delle maschere di velluto rosa e di seta nera: e se talvolta si è intenerito per quelli che smascherava, questo lo faceva per poterli poi fustigare con maggiore asprezza. Pure, nella satira, questo scrittore freddo, secco ed elegante, non ha mai oltrepassato certi limiti. Da uomo misurato, rifugge da tutto quello che è chiassoso e violento e sa dorare le sue satire più atroci. Non demolisce d'un sol colpo le statue: preferisce invece di perforarle e di farle cadere poco a poco, pezzo per pezzo. Il suo stile non trafigge, ma morde come una sega dai denti piccoli e fini. Questa demolizione sistematica, calma, elegante, non ha la veemenza cieca di un entusiasmo sia pure distruttore: anche in questa misura fredda della satira è un'altra prova del pessimismo desolato ch'è il fondo, l'espressione ed il significato di tutta l'opera narrativa e drammatica del giovane scrittore francese.

I.

Paul Hervieu, giunto giovanissimo ai più grandi onori, era a trentacinque anni membro dell'Accademia francese ed è oramai uno dei tre o quattro scrittori francesi per cui non esiste più la discussione, poichè ogni sua nuova opera, romanzo o dramma, è accolta dall'universale consenso. In questa grande vittoria è la traccia di una ferrea volontà. Osservate, per convincervene, il volto dello scrittore in cui la volontà ha impresso linee dure ed energiche. La fronte è attraversata da qualcuna di quelle rughe che sempre s'imprimono su la fronte dell'uomo che ha l'abito del pensiero; la sua bocca è sicura e forte, sotto i baffi leggeri e sopra il mento molto pronunziato che rivela appunto la forza di volontà ch'è nell'uomo; gli occhi sono un po' languidi nel loro colore azzurro, ma scrutano profondamente in quello che osservano. La fisionomia intera dell'Hervieu è quella di un uomo esperto e riflessivo, che pensa e che talvolta si prende giuoco di tutto e di tutti: è una fisionomia giovine e vecchia nel tempo stesso, ma in cui rimane tuttavia qualche cosa di fresco, di giovanilmente precoce. Il portamento del giovane scrittore è fiero ed elegante. Bene fu definito l'Hervieu come un uomo che si distrae volentieri, ma che si diverte raramente. Nello scrittore è qualche cosa che lo farebbe credere facilmente un diplomatico: di questo infatti egli ha, tanto nella sua opera quanto nella sua vita, la misura, la riservatezza e la freddezza.

L'autore dell'*Armature* è nato in Normandia, ma trascorse a Parigi la sua puerizia, la sua fanciullezza e la sua adolescenza. Il padre, un attivo commerciante in seterie, sognava per lui una bella carriera. Voleva farne o un medico o un avvocato. Paul Hervieu non pensò mai un minuto a diventare medico, ma fu sul punto di essere avvocato. Pure già era in lui la vocazione letteraria. Egli stesso racconta di sè:

« Mi rivedo ancora fanciullo.... Mi rivedo durante la guerra quando scappavo con dei monelli della mia età per correre a Montmartre e mi rivedo nelle vie il 4 settembre... Poi, Versailles... Andavamo nei boschi a udire l'eco del cannone... Poi ritorno al liceo Condorcet. Che cosa farò quando sarò un uomo? Mi ricordo che un giorno un compagno mi disse: « Tu farai il letterato!... » E già una volta il mio professore aveva scritto in margine di un mio racconto in cui entrava, mi pare, Vercingetorige: « Questo allievo ha l'istinto dello stile letterario. » Furono forse questi degni profeti quelli che risvegliarono in me il bisogno imperioso di scrivere? »

PAUL HERVIEU.

Certamente fu da allora che l'Hervieu si mise a scrivere versi e già nel 1872 indirizzava un'ode a Victor Hugo. Ei celebrava per il poeta le eroine e gli eroi che sconvolgevano la sua fantasia e, entusiasmandosi, il piccolo Paul Hervieu, fra un còmpito di latino ed uno di greco, cantava:

« Esmeralda la brune et son tambour de basque,
l'évêque Myriel, Gavroche, cet enfant
auquel le grand Achille aurait legué son casque,
innombrables tableaux d'un peintre triomphant! »

Ma dalle sue velleità poetiche l'Hervieu guarì molto presto. Un giorno il professore sorprese una di quelle odi e si mise a commentarla burlescamente, facendo ridere tutta la scolaresca alle spalle del ragazzo poeta. Questi, mortificato, giurò di ridiventare uno studente laborioso unicamente sui classici e di abbandonare le sue illusioni liriche. Così fece e finì onestamente i suoi studii di giurisprudenza. Poi, tentò di far carriera nel foro, ma senza successo e se ne ritornò con le pive nel sacco anche prima di averle suonate. Anche questa seconda vocazione era dunque errata? Hervieu si decise ad entrare al Ministero degli Esteri. Un amico lo presentò a Freycinet, allora ministro dei lavori pubblici, e questi lo chiamò a far parte del suo gabinetto. Poi il giovane segretario accompagnò di nuovo al ministero degli Esteri il ministro Frey-

cinet, ch'era molto contento di lui. Intanto era stato aperto un concorso per la carriera diplomatica. Hervieu ottenne il grado di segretario d'ambasciata di terza classe e una destinazione al Messico! Il giovane diplomatico apprese tranquillamente la nomina e la residenza, perchè era fermamente deciso a non andare affatto laggiù. Così lasciò la diplomazia. Terza vocazione mancata! La quarta trascinò l'Hervieu nella politica. A Melun seguì per il signor de Choiseul la campagna elettorale. Ma poi si stancò anche della politica. Si ricordò dell'amico che gli aveva detto: « Sarai un letterato! » e comprese finalmente che quella era la sua vera strada. Ma quando ebbe acquistato il convincimento di non poter fare altro che cedere all' imperioso bisogno di essere uno scrittore, di comporre romanzi e commedie, Paul Hervieu si trovò ancora d'innanzi nuovi e difficili ostacoli da sormontare e cominciò per lui, come per tutti gli altri, la caccia all'editore. Fu Anatole France che gli fece stampare dall'editore Charavay i suoi due primi libri *Diogène le chien* e *La bêtise parisienne*. I libri non si vendettero e l'editore non ne volle più sapere. Un bel giorno Paul Hervieu prende il suo coraggio a due mani e, senza nessuna raccomandazione, porta al Brunetière, già da allora direttore della *Revue des Deux Mondes*, il manoscritto di un suo nuovo romanzo, *L' inconnu*, che fu appunto imposto dal Brunetière al vecchio Buloz, proprietario della rivista, il quale non ne voleva sapere. Pure la lotta continuava. Il quarto libro, *L'Alpe homicide*, fu rifiutato da varii editori. Scoraggiato, un bel mattino l' Hervieu era nella sua camera tra i suoi manoscritti che nessuno voleva, quando gli piomba addosso il suo amico e collega Grosclaude, il quale aveva scoperto un nuovo editore che cercava dei buoni romanzi da pubblicare: Ma anche questa casa editrice non ebbe fortuna: l'editore fallì e scappò in America. L'Hervieu continuò il suo omerico combattimento per conquistarsi un editore. Trovò finalmente il Lemerre. La fortuna dello scrittore era fatta.

E la fortuna dello scrittore comincia da quel romanzo, *Peints par eux-mêmes*, che è rimasto finora, nel romanzo, la sua opera più personale e più significativa. La storia di questo libro è graziosa. Paul Hervieu era a Trouville con Meilhac in agosto e passeggiavano in vettura. D'innanzi ad un ufficio postale ove s'erano fermati trovano un signore affaccendato che in un torrente di parole racconta che sta per fondare un giornale non mai veduto, che si accaparra tutt' i letterati disponibili, e via dicendo: quest'uomo era Fernand Xau, il fondatore del *Journal*, che fu veramente un giornale non mai veduto e che non rivedremo mai più. Meilhac parla appena di Hervieu al futuro direttore, ma la mattina seguente il giovane romanziere ancora a letto si vede entrare in camera Xau in persona che viene ad offrirgli un magnifico contratto per un articolo settimanale ed un romanzo. Il romanzo doveva cominciare subito: Hervieu fu quindi costretto a improvvisarlo e a scriverlo giorno per giorno, appendice per appendice: pure da quel lavoro febbrile ed affrettato uscì il libro che si chiama *Peints par eux-mêmes*, un capolavoro di romanzo epistolare che può competere con le *Liaisons dangereuses* di Laclos.

A questo seguirono, e con pari successo, altri romanzi, quali *Flirt*, *L'exorcisée* e *L'armature* e altri volumi di novelle, quali *Deux plaisanteries* e *Le petit Duc*. Ma, improvvisamente, con una commedia in tre atti, *Les paroles restent*, Paul Hervieu si distaccò dalla letteratura narrativa per consacrarsi al teatro: si credeva che fosse l'infedeltà passeggera d'un capriccio: era invece l'abbandono definitivo per una nuova e più grande passione: *Les paroles restent* non ebbero certamente un esito memorabile: pure l' Hervieu si ostinò a fare del teatro. Alphonse Daudet, che aveva seguito con simpatia i primi passi del giovane scrittore, lo esortava a procedere in quella nuova via: « Credetemi, gli diceva, fare una commedia è su per giù la stessa cosa che fare un romanzo ». D'altra parte Paul Hervieu sapeva che in un libro — ne sia prova l'*Armature* — si possono affrontare soggetti che non si può senza grave pericolo avventurare alla ribalta. Pure Dumas figlio gli forniva un metodo e il grande Henry Becque aveva aperto coraggiosamente, affrontando da solo la battaglia, la via alle nuove idee ed ai nuovi ardimenti. Per questo quindi, anche scrivendo per il teatro, Paul Hervieu, con bella e fiera intransigenza, non volle mai rinunziare alle sue idee, o, almeno, addolcirle e velarle. Come già aveva fatto nei suoi romanzi, a teatro volle continuare a mettere in luce, col suo arido pessimismo, le menzogne, le contraddizioni, i vizii, i compromessi su cui riposa quasi tutta la società contemporanea. Su tutte queste brutture fece aleggiare l'Amore, come una divina e cieca fatalità. Ma oltre i vizii degli uomini volle anche, nelle *Tenailles* e nella *Loi de l'homme*, bollare i vizii e le stoltezze delle leggi che

li governano. In quella mirabile tragedia moderna che è *La course du flambeau* e nel *Dédale* l'Hervieu volle anche istruire il processo dello svolgersi dei sentimenti umani. I sentimenti degli uomini nelle loro esigenze non sono meno egoistici e meno imperiosi delle leggi umane che ad essi presiedono. Questo ha dimostrato l'Hervieu dal suo primo trionfo scenico delle *Tenailles* a quelli ultimi dell'austera e profonda *Course du flambeau* e del tragico e desolato *Dédale*. A questi successi tre altri ne aggiunse l'Hervieu, forse meno significanti nell'insieme della sua opera di romanziere e di autore drammatico: e furono *Point de lendemain*, una squisita commedia d'una grazia incipriata e imbellettata; *L'cnigme*, un mirabile giuoco teatrale che conduce ad una formidabile veemenza d'interesse scenico e *Théroigne de Méricourt*, un possente dramma storico su la Rivoluzione francese.

In tutte le sue commedie e in tutti i suoi romanzi l'Hervieu si afferma pessimista inesorabile. A un giornalista che lo interrogava su questa piega del suo spirito, su quest'anima oscura e fredda della suo opera, lo scrittore rispose che nel campo morale noi non abbiamo fatto che progressi infinitamente piccoli e che in questo non valiamo certamente qualche cosa di più che gli antichi, per quanto si parli molto, anche troppo, di bontà e di giustizia.

— Eppure, esclamava Paul Hervieu, progressi non se ne fanno. Anni or sono alcune regioni minacciarono la rivoluzione perchè si volevano sopprimere le corse dei tori... Noi siamo ancora afflitti dai giochi terribili dei circhi equestri... È vero, d'altra parte, che le comunicazioni rese più facili, hanno riavvicinato gli uomini e che non chiamiamo più barbari tutti quelli che abitano un po' lontano da noi. Andiamo in automobile in Russia e non siamo più meravigliati di vedere che i Russi hanno come noi volti umani. È già un progresso. È anche vero che abbiamo abolita la schiavitù, quantunque quest'abolizione non sia vecchissima ed in America, per esempio, non esista che dal 1855. E poi io mi domando se la schiavitù antica non era forse più dolce del proletariato moderno. No, davvero, noi non possiamo andar superbi della nostra morale e quando si pensi che già Plutarco ai suoi tempi diceva le cose che ora dicono i migliori fra noi, non è più lecito sperare che gli uomini diventino completamente buoni prima che la terra si raffreddi. Il nostro pianeta è troppo vecchio ed è in un altro che saranno realizzati i progressi che noi auguriamo!

A queste conclusioni pessimiste — e tanto più pessimiste in quanto ad ogni passo l'autore ha l'aria di rimproverarsi il suo ottimismo! — a queste conclusioni amare giunse Paul Hervieu tanto nella sua opera di autore drammatico, quanto nella sua opera di romanziere. Questa ultima sopratutto potrà efficacemente illuminarci su questa figura di scrittore che è certo fra le più austere e le più interessanti delle varie letterature contemporanee. Il drammaturgo era già in germe nel romanziere. Studiando questo, poco ci rimarrà da aggiungere di nuovo su l'autore drammatico.

II.

Uno dei primi caratteri che rivela la produzione di Paul Hervieu è quello di non dovere nulla all'ispirazione e all'improvvisazione, ma di derivare interamente da un'applicazione costante, quotidiana, ininterrotta. L'opera dell'Hervieu è tutta piena di ponderazione e di misura. Non troveremo mai in essa una di quelle frenesie geniali d'improvvisazione che troviamo per esempio in un altro scrittore francese della sua generazione: Paul Adam. I libri dell'Hervieu si sono formati pagina a pagina, metodicamente, giorno per giorno, dopo di essere stati lungamente ruminati e preparati nel cervello. Egli non ha voluto come altri produrre molto. La sua produzione in venti anni di lavoro letterario si limita a cinque romanzi, *L'inconnu*, un romanzo di psicologia eccezionale, *Flirt*, romanzo di costumi parigini e mondani, *L'exorcisée*, *Peints par eux-mêmes* e *L'armature;* a questi si aggiungono sei volumi di novelle: *Diogène le chien*, *La bêtise parisienne*, *L'Alpe homicide*, *Les yeux verts et les yeux bleus*, *Deux plaisanteries* e *Le petit Duc*. Da varii anni, dal 1896, l'Hervieu ha completamente abbandonato il romanzo e la novel a per il teatro, e la sua opera si è quindi arricchita di otto commedie: *Les paroles restent* in tre atti, *Les tenailles* e *La loi de l'homme* in tre, *Point de lendemain* e *L'enigme* in due, *La course du flambeau* in quattro, *Le dédale* in cinque, *Théroigne de Méricourt* in sei. Tutto questo dà un totale di diciannove opere tra grandi e piccole, appena una all'anno: ben poco quando si consideri che l'Hervieu è stato sempre signore di tutt'il suo tempo. Siamo dunque molto lontani dalla furia balzacchiana di Paul Adam che fa scrivere ogni anno al giovane scrittore due o tre romanzi di cinquecento pagine ognuno. Siamo lontani dalla produzione costante, rapida, numerosa

della maggior parte degli scrittori contemporanei, anche dei migliori. Questa parsimonia è degna di essere notata, come una caratteristica significativa dell'ingegno di Paul Hervieu, in quest'epoca letteraria in cui tutti gli scrittori, per molte ragioni che ora sarebbe inutile enumerare e discutere, sono costretti ad una sovraproduzione che sovente nuoce alla qualità dell'opera perchè questa risente della

PAUL HERVIEU — CARICATURA DI L. CAPPIELLO.

fretta e del disordine della composizione. L'Hervieu si è invece contentato di scrivere appena cinque romanzi, ma due di questi, *Peints par eux-mêmes* e *L'armature*, non sono certamente destinati a scomparire dalla storia della letteratura francese. Non tutti i produttori più fecondi possono sperare altrettanto.

Il romanzo ed il teatro dell'Hervieu hanno sempre qualche cosa di rigido, di preciso, quasi direi di matematico: la semplicità, la precisione, la concisione d'un calcolo algebrico. Eppure il romanziere cominciò in tutt'altro modo la sua carriera letteraria. Il suo primo romanzo *L'inconnu* apparve contemporaneamente a *Le Horla* di Guy de Maupassant e i due romanzi furono uniti e paragonati dalla critica tanto sembravano su la medesima linea d'arte il giovane scrittore che esordiva appena nelle lettere, quanto il grande e glorioso Maupassant cui già l'alba della follia illuminava i foschi *cauchemars* di quella sua tragica novella, *Le Horla*. Il primo romanzo di Paul Hervieu ci narra una terribile storia di follia che finalmente finisce per non essere altro che un sogno, ma un sogno veramente atroce e d'uno sviluppo logico, conseguente e serrato. È il sogno d'un pazzo. Ma già si rivelava in questo la precisione dell'Hervieu quando nel suo *Inconnu* seguiva e notava uno ad uno tutti i deragliamenti del pensiero, tutti i successivi scardinamenti della macchina intellettuale scossa dal vento della follia sopravveniente. Fu detto che l'Hervieu portava in questo studio l'interesse che deve provare un orologiaio esaminando un orologio in istato straordinariamente cattivo. E questo libro stranamente intenso e originale fa paura e fa pensare.

Meno interessante e meno importante nell'opera dell' Hervieu è il romanzo che seguì quel primo e che s'intitola *L'exorcisée*. Il primo vero successo di romanziere lo scrittore l'ottenne con *Flirt*, un delizioso e capriccioso romanzo, sottile d'ironia, penetrato d'amarezza, che ci fa vedere come in certe sfere elevate della società l'amore sia ridotto a non essere altro che un giuoco interessante che si può lasciare e riprendere quando ci piaccia, come ogni altra di quelle occupazioni mondane di cui le donne e gli uomini eleganti riempiono i loro ozii così faticosi, le loro inutili giornate che non lasciano mai loro un minuto di tempo libero. Lo scrittore aveva dunque cominciata la sua carriera con dei romanzi che atterrivano come *L'inconnu* e *L'exorcisée* e delle novelle che erano nello stesso sentimento d'arte come, ad esempio, *Les yeux verts et les yeux bleus*. Questo non per stravaganza o per affannosa ricerca di originalità e di successo. La produzione dell'Hervieu, dalla sua prima all'ultima pagina, non ha mai rivelato preoccupazioni di questo genere. La verità è che il giovane scrittore era allora oppresso dall'oscuro problema dell'ignoto. Questa era la sua unica preoccupazione ed essa si riflette interamente in quei primi libri. Ritroviamo in essi tutte le inquietudini e tutte le

angoscie che lo torturavano. Il suo pensiero si stava ancora formando e le risorse dell'imaginazione non bastavano ancora ad alimentarlo ed a svolgerlo. Ma quest'evoluzione si compì poco a poco, prima con dei volumi di novelle come *La bêtise parisienne* e *Deux plaisanteries* e poi col romanzo *Flirt* cui ho già accennato. È da questo libro che comincia il vero Paul Hervieu, quale oggi ci appare nel complesso della sua opera narrativa e drammatica. Il giovane scrittore possedeva infatti qualità eccezionali per uscire dal campo ristretto e anormale in cui si era dapprima compiaciuto. La sua intelligenza era chiaroveggente ed incisiva. La sua forza d'osservazione della vita e degli uomini era singolare e dolorosa. Il suo pensiero si svolgeva in una linea di logica severa. L'ironia mordeva dolorosamente tra le sue parole e le sue favole. E tutte queste qualità le applicò allo studio di certi angoli di vita mondana nel *Flirt*.

Ed anche in questo l'Hervieu ebbe la sua felice originalità. Romanzi della vita dell'alta società furono anche, oltre *Flirt*, quel capolavoro ch'è *Peints par eux-mêmes* e *L'armature*. Ma in questi romanzi mondani l'Hervieu seppe non cadere negli snobismi e nelle ingenue debolezze d'altri scrittori che si compiacquero di studiare e di rappresentare i medesimi ambienti. Egli, a differenza d'altri romanzieri, non si compiacque nella descrizione delle acconciature femminili, delle eleganze delle guardarobe maschili, degli usi della vita frivola ed elegante, dei codici della galanteria cosmopolita. Più che le apparenze esteriori egli volle studiare e approfondire le anime delle sue dame eleganti e dei suoi eleganti cavalieri. Le vesti deliziose delle signore, i loro merletti, le loro sete, i loro gioielli, le marsine degli uomini, i loro *pijama*, le loro scarpe americane non attrassero l'Hervieu, il quale volle invece farci vedere quali anime e quali sensibilità erano sotto quelle vesti scollate da mille lire l'una e sotto quelle marsine di taglio perfetto d'un sarto londinese. Così l'Hervieu non fu vittima delle debolezze che si rimproverano da molti ai romanzieri dell'alta società, quelle debolezze cui non seppe nemmeno sottrarsi il genio narrativo, aspro e sdegnoso, del grande Maupassant quando anch'egli volle scrivere il romanzo mondano in *Notre Coeur*. Uno dei migliori discepoli di Emilio Zola, uno dei più fervidi ed intransigenti adepti della scuola naturalista, Paul Alexis, disse un giorno che un uomo dell'alta società non è un uomo e che ogni scrittore rispettoso dell'arte sua e fiero del suo pensiero non doveva compromettersi irreparabilmente in simile compagnia. Ed aggiungeva che le persone che si divertono non meritano il nostro interesse nè la nostra indignazione, ma solamente il disprezzo del nostro silenzio. Queste affermazioni sdegnose sono certamente eccessive. Ma eccessivi furono anche gli snobismi elegantissimi degli scrittori che seguirono Octave Feuillet, principe di tutti i romanzieri mondani dalle ingenue compiacenze e dalle ammirazioni banali d'un plebeo vanitoso ammesso nel salotto d'una gran dama. L'Hervieu scrisse dunque dei romanzi della società elegante senza essere per questo un romanziere mondano. Questa particolarità non è certamente uno dei pregi minori della sua opera narrativa.

La data principale di quest'opera è segnata, l'ho detto, dal romanzo *Peints par eux-mêmes*, un romanzo epistolare, una serie inesorabile di lettere fra alcuni amanti, d'una verità definitiva e di un'asprezza ironica d'osservatore sincero. Il romanzo fu paragonato alle *Liaisons dangereuses* di Laclos ed infatti non erano poche le analogie del libro dell'Hervieu con quel capolavoro della letteratura narrativa del secolo XVIII. Lo stile aspro e duro ricordava anche lo stile corrosivo delle lettere che compongono il romanzo di Laclos. È in questo romanzo specialmente che si rivela un'altra delle qualità essenziali dell'ingegno di Paul Hervieu: l'arte cioè di tutto esprimere senza sottolineare nulla. Con un sorriso, con un accenno, con un inciso queste lettere di *Peints par eux-mêmes* arrivano a veri miracoli di sintesi, a veri prodigi di significazione generale che dal personaggio s'allarga all'umanità. In esse l'Hervieu con la sua sobrietà un po' scheletrica dice e significa molto più di coloro che ammassano parole, aggettivi e amplificazioni, tutte quelle cose che in letteratura sono generalmente l'indice di persone che hanno poco da dire, come la troppa abbondanza di parole in affari è indice indiscutibile ed allarmante di mancanza di quattrini.

Dopo *Peints par eux-mêmes*, — che fu da alcuni considerato come il modello mirabile del romanzo contemporaneo, al di fuori delle aberrazioni della scuola naturalista e al di là della cerchia nobile ma ristretta dei romanzieri psicologi che tennero il campo dopo Zola e gli zoliani, — e prima del nuovo ed ultimo suo romanzo *L'armature*, Paul Hervieu pubblicò un altro volume di novelle *Le petit Duc*: sono squisiti bassorilievi, piccoli ritratti eseguiti

con sapienza, con eleganza e con delicatezza; sebbene la modellatura ne sia fine, essa è sufficiente: e per chi sappia osservare sotto la luce più opportuna questi sottili medaglioni psicologici il loro rilievo può anche apparire talvolta possente.

Con *L'armature* si chiude la serie dei romanzi di Paul Hervieu. In esso lo scrittore dimostra che il denaro è l'armatura che regge tutto l'edificio dei nostri sentimenti e delle nostre passioni. Lo scetticismo dello scrittore diventa in queste pagine pessimismo desolato: la sua ironia s'inasprisce nella satira che non sgraffia più ma trafigge, non punge più ma scudiscia, non brucia più come un acido che corrode ma arroventa come un ferro ardente che deve distruggere le parti malate del corpo sociale. In questo libro l'Hervieu ha costruita possentemente una delle più ampie e vigorose figure dei suoi romanzi e del suo teatro: il barone Saffre. Così *L'armature* è certo tra i più acuti e alti romanzi della letteratura contemporanea. Potrebbe anche essere detto il capolavoro di Paul Hervieu, se il giovane ed illustre scrittore non avesse scritto qualche anno prima quel modello d'arte narrativa che è *Peints par eux-mêmes.*

III.

Ad un tratto la produzione letteraria di Paul Hervieu cambiò direzione. Lo scrittore si decise ad affrontare il teatro e da allora l'autore drammatico fece dimenticare il romanziere. Dal 1893, data della rappresentazione della sua prima commedia importante, *Les tenailles*, egli non ha più lavorato che per il teatro. Di Paul Hervieu fu detto ch'egli scorge sopra tutto della vita il lato tragico, quei drammi più frequenti che non si voglia confessare, drammi che noi conosciamo, in cui recitiamo magari la nostra parte d'eroe o di vittima, ma dai quali i nostri occhi rifuggono. Noi ci sforziamo di dimenticarli perchè si perderebbe il piacere di vivere se si riflettesse eccessivamente su le ragioni che si avrebbero per odiare la vita. Che nel mondo vi sia più male che bene non molti lo ignorano. Ma su ciò, secondo il loro umore, alcuni compiangono gli uomini e gli altri li sferzano con l'ironia. L'Hervieu, così nei suoi romanzi come nei suoi drammi, non è per la società e per gli uomini nè pietoso nè tenero. Egli è piuttosto crudele e la sua osservazione pessimista è talvolta così acuta ed acre che dà quasi una sensazione di spasimo. Inoltre le opere drammatiche dell'Hervieu sono sovente opere di combattimento. *Les tenailles*, per esempio, spezzano una lancia in favore d'un miglioramento della legge sul divorzio. Forse la commedia diventa talvolta troppo polemica e si perde e s'indugia nella discussione; ma Irene Fergan e suo marito sono due creature di sangue, di carne e di nervi. Non sono le astrazioni dei due corni d'una tesi, ma un uomo e una donna che si agitano e vi agitano, che si muovono e commuovono nella furia d'un vero dolore, due anime che appaiono vive e vere, tra gli spasimi e le incertezze del dramma, angosciosamente ed umanamente. Con *Les tenailles* l'Hervieu portava una nuova visione del teatro che oramai s'indugiava nei ricami del dialogo, nell'inutilità piacevole degli episodii, nell'eleganza dei frastagli e dei riempitivi che dovevan colmare i vuoti dell'azione e mascherare l'inconsistenza della peripezia drammatica. L'Hervieu rappresentava con quei suoi primi drammi — *Les paroles restent, Les tenailles, La loi de l'homme* — una tendenza comune a gran parte della gioventù letteraria dell'epoca, tendenza alla quale anche il pubblico s'associava con evidente compiacimento. Era il bisogno della semplicità, la rinunzia alle preparazioni mascherate, alle complicazioni che un giorno parvero ingegnose, alle piccole furberie, alle piccole astuzie, ai meschini mezzucci che per gran tempo furono la maggiore preoccupazione e la maggior gloria del drammaturgo. Così Paul Hervieu offrì un mirabile saggio di dramma semplice, in cui è impossibile trovare il più piccolo artificio, la più sottile astuzia, la più velata furberia di mestiere. Quei suoi tre primi drammi sono lo svolgimento logico, rigido, preciso di una via ben tracciata; tutti gli elementi del dramma convergono al punto centrale dell'azione come i raggi di una circonferenza. L'azione è chiara, semplice, disegnata a linee limpide e diritte. Un pensiero chiaro ed alto scaturisce spontaneamente dallo svolgimento serrato, dalla conclusione logica di questi tre drammi. In essi l'Hervieu precisò il suo ingegno e la sua visione drammatica con una ammirevole energia. Gli atti sono schematici, nudi, rigidi, ma commuovono e impressionano per la loro aspra crudeltà. Lo stile è duro, preciso, forte. L'Hervieu ci rappresenta sempre, come nei suoi romanzi, dei personaggi mondani, ma ce li fa vedere logorati dall'amore, soffocati e sconvolti dalla vita. L'autore trascura ogni pittura d'ambiente, ogni effetto di colore del quadro scenico. Delle contingenze sociali dei suoi personaggi non si cura: solo

le conflagrazioni drammatiche delle loro volontà e delle loro passioni lo preoccupano. A buon diritto, a nome della tradizione, l'Hervieu esige per le sue commedie il bel nome di tragedie: e lo meritano. Fu detto che una delle sue opinioni favorite è questa: che il dramma, genere imbastardito, deve lasciare il posto ai tipi classici, ridiventati puri: o la tragedia, o la commedia; o tutto per le lagrime, o tutto per il riso. Egli rifugge dagl'incrocii adulterini della commedia moderna, che va sempre, incerta e confusa, dalle linee rigide della tragedia a quelle capricciose della commedia, senza potersi adagiare in nessuna di quelle due classiche architetture teatrali. L'idea dell'Hervieu potrebbe essere facilmente combattuta. Si potrebbe infatti osservargli che questa mescolanza adulterina di lacrime e di sorrisi prima che nelle commedie moderne è nella vita da cui il teatro contemporaneo ha voluto ispirarsi. L'idea dell'Hervieu dunque vale quel che vale una formula. Pure bisogna tenerne conto nell'esame della sua opera, perchè questa idea rivela sinteticamente tutto il temperamento dell'artista. Questa formula rigida e inesorabile rappresenta tutta l'estetica teatrale di Paul Hervieu.

CARICATURA DI L. CAPPIELLO PER UNA SCENA DEL DRAMMA « L' ENIGME ».

Con uguale intransigenza egli l'applicò più tardi nell'*Enigme*. L'intensità tragica di questi due atti è formidabile. Il pubblico accoglie ogni scena col brivido e la scossa che vengono da una scarica elettrica. Questo momento tragico concentrato è di un effetto teatrale ammirevole. Pure, perchè artisticamente avesse un valore uguale al suo valore teatrale, mancava all'*Enigme* qualche cosa: forse una conclusione più ampia e più chiara, forse uno sviluppo più calmo della tragedia d'anime che seguirà a questa precipitosa tragedia d'azione. I due atti dell'Hervieu combattono il diritto di uccidere accor-

dato oramai al marito tradito. Quella conclusione è racchiusa nelle ultime battute del dramma. Non basta: è troppo sommaria e non persuade.

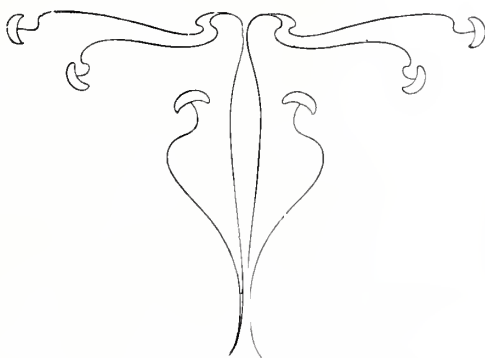
Pochi giorni dopo il trionfo dell'*Enigme*, Paul Hervieu vedeva trionfare un'altra sua tragedia in quattro atti, *La course du flambeau.* Catulle Mendès chiamò questa tragedia un capolavoro: bisogna sottoscrivere questo elogio senza esitazioni. La corsa della fiaccola! L'idea della tragedia è magnifica ed è spiegata, insieme col titolo simbolico, da un personaggio al primo atto. Egli dice: « Certamente voi non avete mai inteso parlare delle *lampadophorie.* Ecco di che cosa si trattava: ad Atene, per quella solennità, alcuni cittadini si ponevano a uguale distanza formando una specie di catena. Il primo accendeva una fiaccola all'altare e correva a trasmetterla a un secondo che a sua volta la trasmetteva ad un terzo e così via, di mano in mano. Ogni concorrente correva, senza guardarsi mai indietro, non avendo altro scopo che quello di preservare la fiamma ch'era tuttavia sul punto di trasmettere subito ad un altro. E allora, solo, fermo, non vedendo più che da lungi la fuga del sacro splendore, lo scortava almeno con gli occhi con tutta la sua ansia impotente e con tutt'i suoi voti superflui. Si è riconosciuta in questa corsa della fiaccola la perfetta imagine delle generazioni della vita. Non sono io che l'ho trovata, sono due miei vecchissimi amici: Platone e il buon poeta Lucrezio: « *Quasi cursores lampada tradunt....* » Le generazioni successive, che si passano la fiaccola della vita, guardano sempre avanti a loro, mai indietro. L'affetto del padre per le sue creature è più vivo di quello della creatura per il padre ».

A proposito della prima rappresentazione a Parigi della *Course du flambeau*, mi ricordo di aver letto che un silenzio soffocato da parte del pubblico precedeva gli unanimi applausi che coronavano la fine di ogni atto. Quel minuto di silenzio perplesso era il silenzio che si stabilisce fra gli uomini quando passa la verità. La tragedia moderna dell'Hervieu è infatti riboccante di profonda verità umana. Fernand Gregh chiamò l'Hervieu, a proposito di questi quattro atti, uno Zola del teatro psicologico. Tutto è rapidamente ed austeramente vero in questa magnifica tragedia dell'amore materno. V'è un grido al secondo atto che basterebbe da solo a consacrare grande scrittore colui che seppe trovarlo, a consacrarlo un possente evocatore dell'anima umana raffigurata in una suprema ed eterna bellezza d'arte e di poesia. È un grido che riassume tutto il dramma; è uno di quei lampi che per illuminare un carattere o una situazione solo i grandi artisti sanno trovare; è la somma di tutte le energie del dramma; è l'alto pinnacolo cui convergono tutte le linee dell'architettura tragica. E di questi lampi magnifici di profonda umanità, di terrificante verità è pieno il dramma dell'Hervieu. Ho parlato più sopra della formula in cui si compiace l'autore francese per le condizioni del suo temperamento: la formula, nuova e vecchia nel tempo stesso, che consiste nella semplificazione dei generi o meglio nella loro separazione. L'Hervieu osserva che ora i generi tendono un poco a tornare alla loro semplificazione primitiva. E mentre la commedia, la commedia vera, di cui *Les femmes savantes* di Molière, con certe opere del secolo XVIII, resta il prototipo per eccellenza, ridiviene leggera, graziosa, fine, giocosa, senza mescolanze, la tragedia può, secondo l'Hervieu, rinascere, sbarazzata delle sue forme solenni, rinascere moderna, senza peplo, senza pompa, ragionatrice e prosaica. L'Hervieu non si dissimula la difficoltà del compito ch'egli si è imposto: fare cioè della tragedia semplice, del dramma sincero, senza trucchi e senza artifici, dai quali sieno proscritti lo scioglimento « a lieto fine » e il « personaggio simpatico », queste due piaghe del teatro del secolo XIX, ereditate dallo Scribe e dai suoi imitatori che anche oggi non sono scomparsi, per quanto non vogliano confessare una paternità come quella. È nella *Course du flambeau* che Paul Hervieu ha realizzato il suo scopo: questi suoi quattro atti sono un modello di tragedia moderna borghese. Quando tutta la produzione contemporanea perderà per il tempo le sue linee e la sua fisionomia, quest'opera dell'Hervieu si delineerà con ancora maggiore precisione. Quando tutt'i piccoli castelli di carte del teatro contemporaneo saranno crollati, la *Course du flambeau* apparirà come una possente colonna del grande teatro di tutt'i secoli e di tutt'i paesi. Se l'autore che aveva scritto *Les tenailles* e *La loi de l'homme* doveva essere incluso nella schiera dei migliori autori drammatici dell'epoca, l'autore della *Course du flambeau* dev'essere ammesso nel piccolo gruppo dei tre o quattro grandi scrittori europei di cui dovranno occuparsi tutti gli storici del teatro drammatico durante gli ultimi venticinque anni del secolo scorso. Certo, se nel teatro dell'Hervieu la verità dello

svolgimento drammatico è sempre impeccabile, non sempre i suoi postulati dei primi atti possono resistere vittoriosamente a tutte le obbiezioni e a tutte le contraddizioni. Ma bisogna pure, d'altra parte, lasciare all'autore la libertà di porre come gli piace i suoi postulati. L'artista ha il diritto di plasmare la realtà secondo i suoi disegni quando vuole con questo giungere a una significazione ampia ed umana. Un critico acuto che ho già citato ha detto a proposito di questa tragedia ch'essa fa pensare al secolo XVII per l'arte che vi si spiega e la filosofia che se ne sprigiona. L'arte ne è vigorosa e sobria nel medesimo tempo. La peripezia drammatica è logica, serrata, inesorabile. L'espressione nobile e imaginosa avvolge di luce la limpidezza del pensiero, appunto come nel teatro del secolo XVII. Non è possibile udire o leggere il racconto del furto che Sabina fa al terzo atto senza pensare ai racconti delle più grandi tragedie classiche. I personaggi, più che essere degli individui, sono simboli di sentimenti, appunto come nella tragedia: sono la Nonna, la Madre, la Figlia. Anche la filosofia dell'opera deriva dal gran secolo del teatro tragico: è il « realismo psicologico » di La Rochefoucauld, la teoria dell'egoismo, movente primo ed essenziale di tutte le nostre azioni.

Ed eccoci al *Dédale*, tragedia moderna in cinque atti. Questa ultima opera dell'Hervieu è ancora drammaticamente una concezione forte e profonda, sostenuta dall'idea che una donna appartiene sempre al primo uomo che l'ha posseduta. È un' altra tragedia moderna di grande umanità e di intensa verità. Il dramma anche nel *Dédale*, come nella *Course du flambeau*, è dominato da un potere di tragica fatalità. Il terzo atto del *Dédale*, in cui fatalmente Marianna Le Breuil, presso la culla del bambino, ricade fra le braccia di Max de Pogis, è un *momento* tragico di suprema nobiltà e di straordinaria potenza. Quel terzo atto è forse la maggiore vetta di genialità drammatica di tutt'il teatro di Paul Hervieu. Ma l'ingegno severo di questo scrittore è in continua evoluzione, in continuo progresso. Molto c'è da attendere dal futuro dramma *Le réveil*, dove l'Hervieu raccoglierà tutte le sue forze per il suo più alto volo.

C'è tuttavia da augurarsi che l'Hervieu ritorni a quell'arte del romanzo che gli procurò i suoi primi trionfi letterarii. Ho detto in principio quali speranze potevano riporre in lui coloro che attendono il grande scrittore capace di compiere l'opera di demolizione satirica di tutta la società contemporanea. La grande satira fiorisce nelle epoche di estrema civiltà. Noi siamo appunto in un'epoca di civiltà esasperata. L'ora è giunta per dipingere i grandi affreschi satirici di questa società quasi in decomposizione, tanto è coperta di unguenti morali, tanto è eccessiva la sua maturità intellettuale. Quest'opera di satira contemporanea è necessaria. I romanzi di Paul Hervieu ci hanno detto che il grande scrittore potrebbe essere in questa satira un maestro. Egli ha lo stile lacerante e la bella indignazione indispensabile per passare a ferro e fuoco gli uomini e le cose dell'epoca nostra.

LUCIO D'AMBRA.

TOLOSA - PANORAMA.

CITTÀ MONUMENTALI: TOLOSA.

TESTA DI VENERE.
(MUSEO DI « MARTRES TOLOSANE »).

OLOSA è la più meridionale delle grandi città della Francia. Distesa mollemente sulle due rive della Garonna, guarda da un lato la Spagna e l'Oceano, dall'altro il Mediterraneo e l'Italia. Come Giano antico essa ha un doppio aspetto, è ancor francese ma è già latina. Dal Ponte Nuovo noi la vediamo nel suo aspetto più pittoresco: l'orizzonte è chiuso a mezzogiorno dalla catena azzurra dei Pirenei, e il fiume che scorre ai nostri piedi ha ancor la freschezza delle loro nevi, a ponente una folta vegetazione nasconde il rapido corso della Garonna che corre a gettarsi nel mare presso Bordeaux. Le mura che chiudono il fiume sono rosee e rosse, Tolosa con le sue case e i campanili di rosso mattone, al tramonto del sole, somiglia una gran nave purpurea su cui la sera sfoglia le sue rose.

*
* *

Tolosa fu la capitale dei Galli Tettosagi e il loro emporio sul grande fiume (Strabone). Industriosi e predatori, questi barbari amavano l'oro e sapevano lavorarlo coniandone belle monete sul tipo delle

greche-sicule che Marsiglia aveva importato dai mari di levante.

Avidi di questo metallo, essi andarono a depredarne il tempio di Delfo e più tardi, sotto la guida di Brenno, scesero a saccheggiare Roma. L'oro di Tolosa era celebre e le sei collane del Museo di S. Raimondo ci offrono testimonianze di un'arte squisita; anche il console Cepione quando espugnò delle divinità, nei busti degli imperatori che si conservano nella splendida villa suburbana di Martres-Tolosane, che è per Tolosa quello che la villa Adriana è per Roma. Di Tolosa paleo-cristiana, evangelizzata da S. Saturnino, che vi sofferse il martirio, restano soltanto nel Museo alcuni bei sarcofagi sui quali il mistico tralcio di vite s'intreccia al monogramma di Costantino.

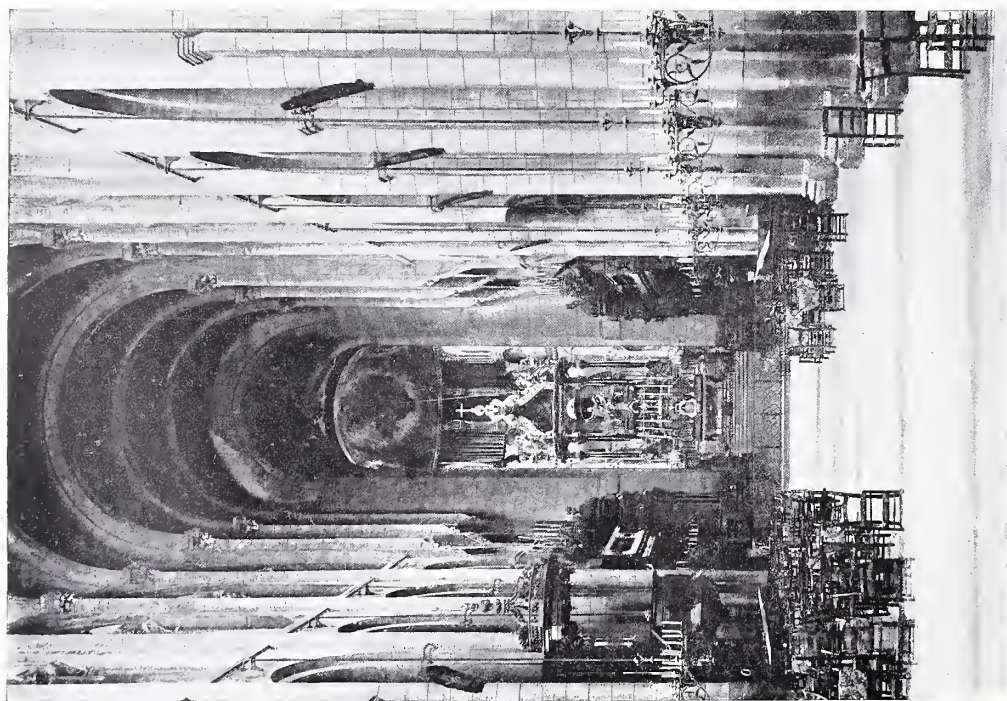
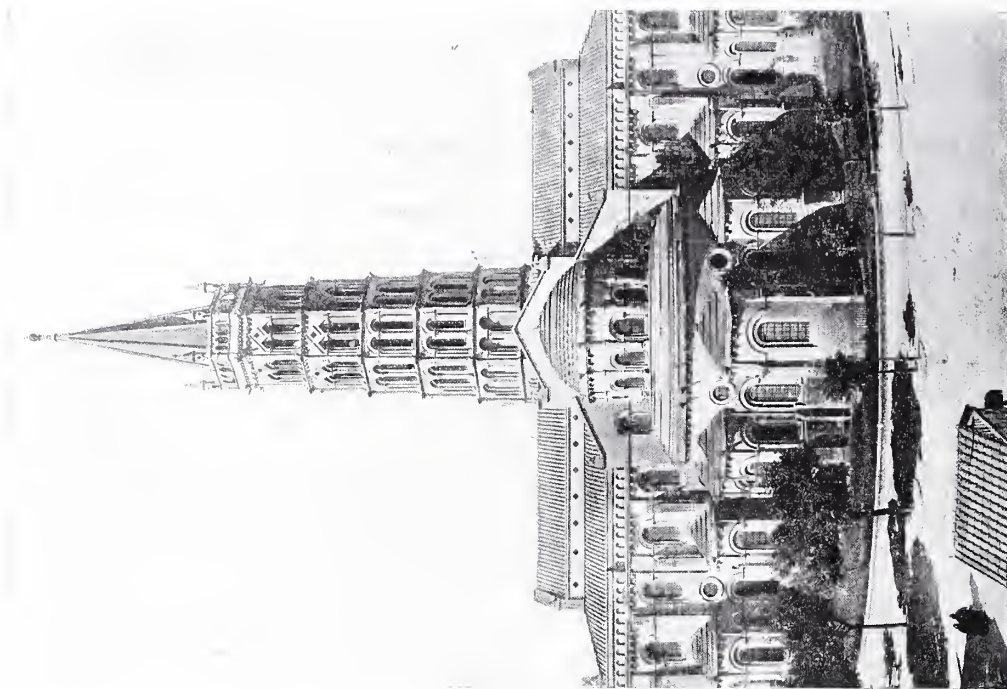
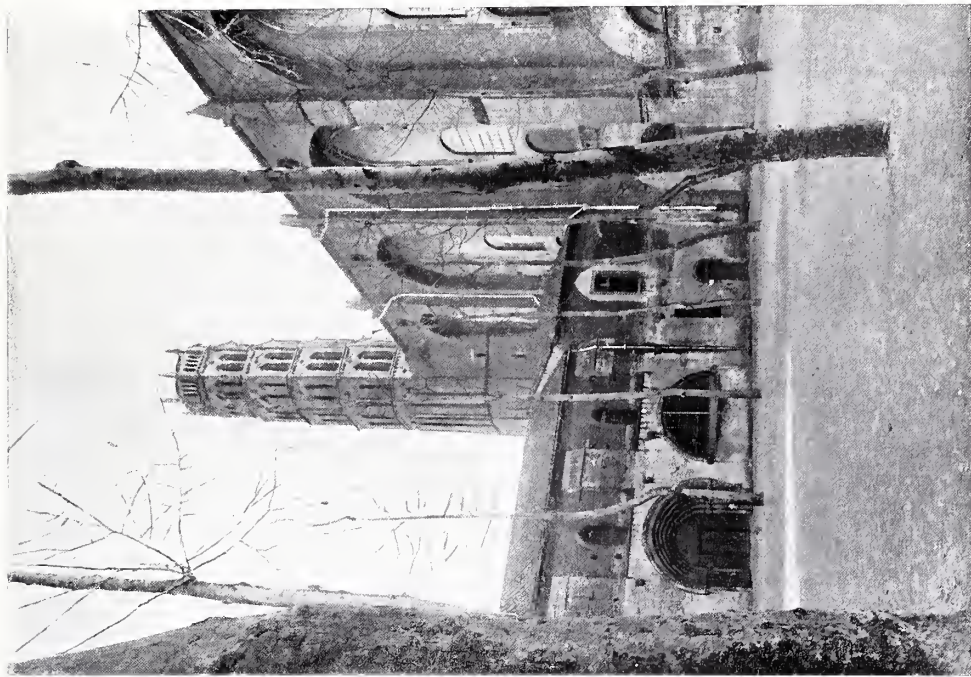
BASILICA DI S. SERNIN.

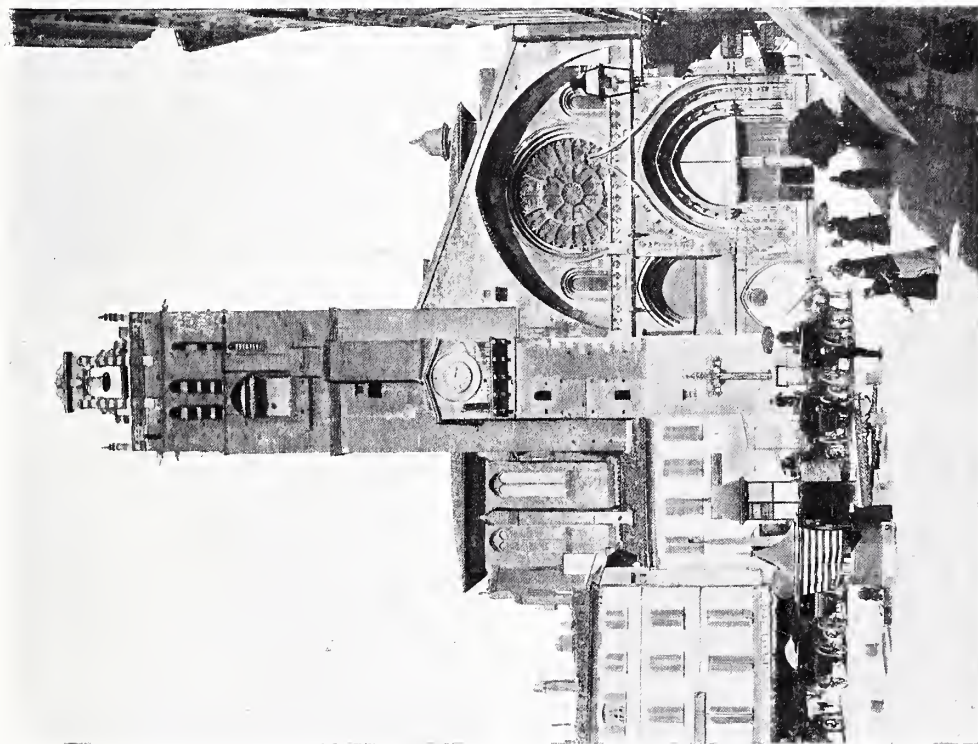
la città raccolse gran copia di oggetti e di monete d'oro. Divenuta romana, Tolosa si affrettò ad accogliere la civiltà dei vincitori, eresse templi e terme ed ancor oggi conserva tracce di arene e delle mura di Diocleziano.

La fama delle sue scuole di retorica, di cui ci parla Ausonio, era assai diffusa, i fratelli di Costantino vi fecero i loro studi, e meritamente Marziale chiamò Tolosa *palladia*, alunna di Pallade. Ricordi di questa prosperità e di questa cultura ci rimangono nei mosaici, nei bassorilievi, nelle statue

Ma è sopratutto nel periodo che va dal X secolo alla Guerra degli Albigesi che Tolosa prospera come un bel fiore sotto il mite clima del mezzogiorno.

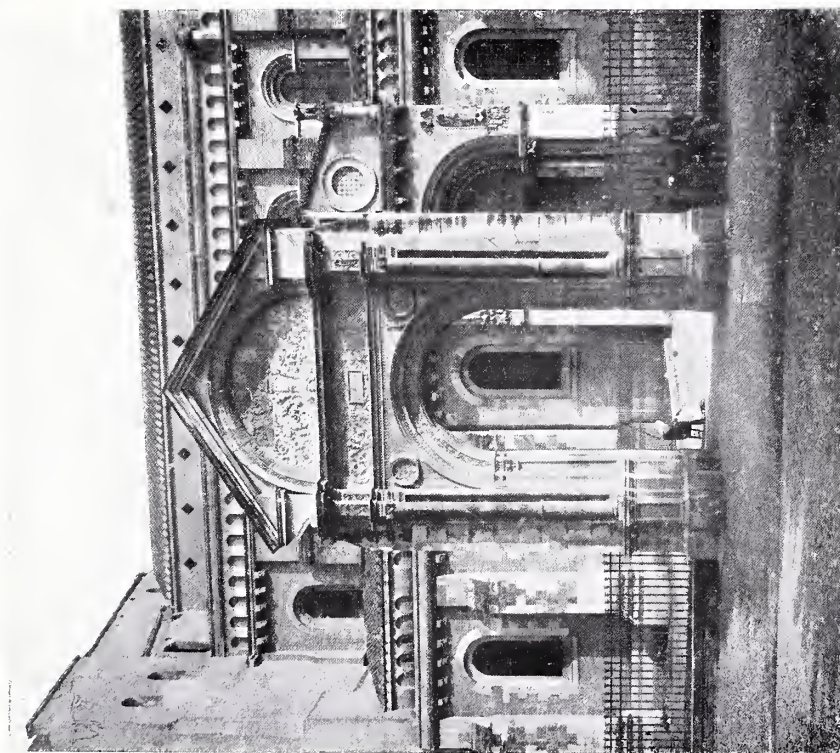
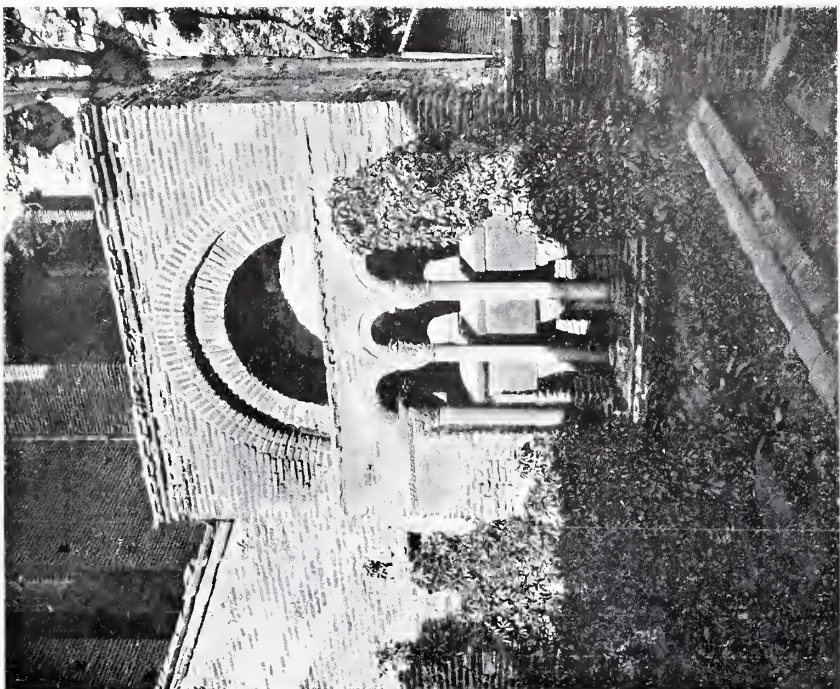
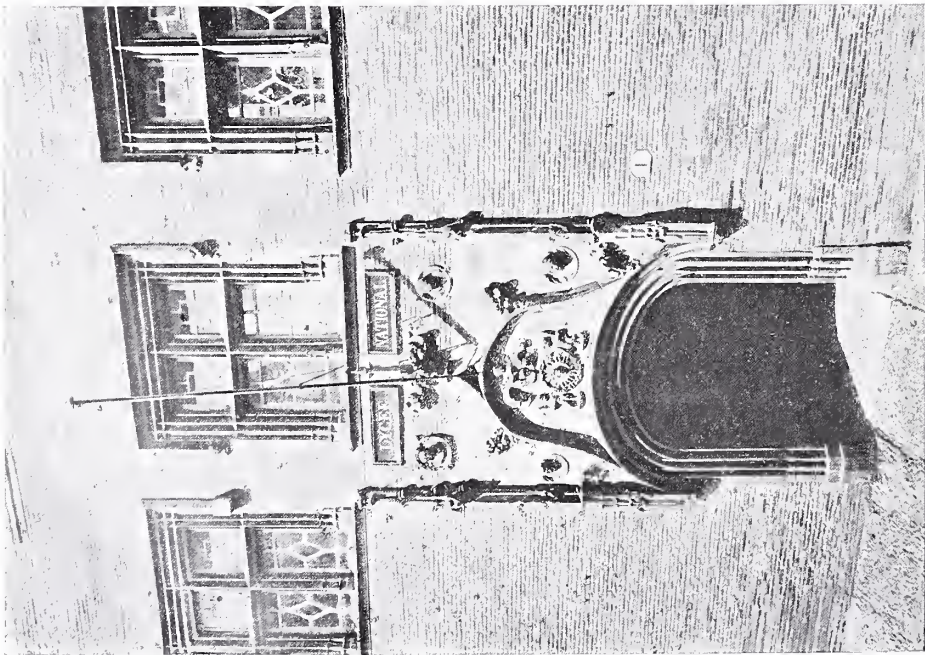
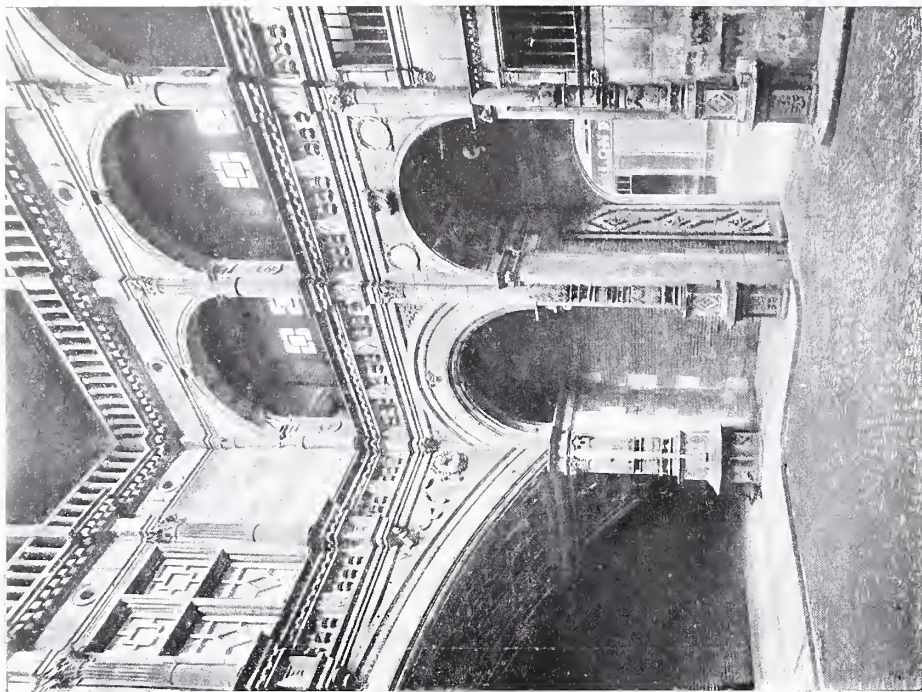
I suoi conti intelligenti, i Raimondo, vi tengono una corte ove fiorisce ogni senso gentile di cortesia, d'arte e d'amore.

I trovatori Arnaldo di Marveil, Bertrand de Born, Bernardo di Ventadour cesellano per la dama dei loro pensieri delicate cantilene in dialetto provenzale, il cui ricordo aleggerà nelle laudi sacre del-

INTERNO DELLA BASILICA DI S. SERNIN.

ABSIDE DELLA BASILICA DI S. SERNIN.

CATTEDRALE DI S. STEFANO.

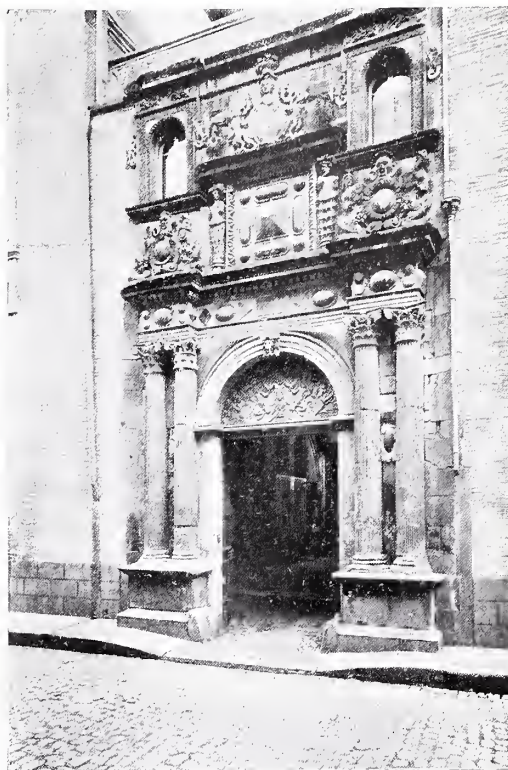
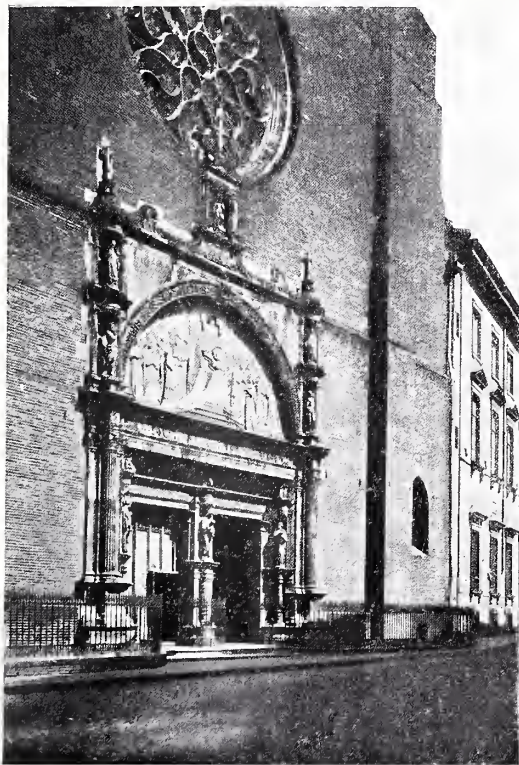
CHIESA DEI GIACOBINI.

l'Umbria e che più tardi saranno imitate dal Petrarca. Le dame tengono « Corti d'Amore » in cui esse decretano il premio al vincitore con un bacio; nella gaia città dove convergono i voluttuosi riflessi di Provenza e d'Aragona la felicità di vivere canta sulle labbra e sulla viola dei trovatori. Allora fiorisce in Tolosa l'arte romanica. Nell'XI secolo sorge la più importante delle basiliche romane della Francia, S. Sernin, colla sua maestosa nave di 115 metri, fiancheggiata da quattro minori laterali e l'abside coronata, come un'imperatrice bizantina, da sei cappelle raggianti d'oro. Le cripte oscure e profonde dove riposano le reliquie dei santi, dono di pontefici e di sovrani, gli strani capitelli dove gli animali più fantastici si mescolano e lottano con figure umane, l'imagine di Cristo, del XII secolo, costellata di gemme, destano l'ammirazione universale. Qualche arco a tutto sesto, nobile e grave, che troviamo in diversi luoghi della città, come nel sepolcro di S. Pietro dei Certosini, ci ricorda la maestà dell' arte romanica medioevale. Ma se purtroppo gli avanzi di quest'arte sono relativamente scarsi a Tolosa, questo si deve alla funesta guerra degli Albigesi (1209-29), che passò sulla città come un turbine devastatore. Alla voce di S. Domenico e dietro l'ordine di Innocenzo III i baroni del Nord, sotto la bandiera di Simone di Montfort, dispersero le corti d'amore e strozzarono il canto nelle gole dei delicati *jongleurs*.

INTERNO DELLA CATTEDRALE DI S. STEFANO.

Pur tuttavia Tolosa seppe risorgere dalle rovine e nel periodo che va dal XIII al XVI secolo presenta un magnifico risveglio politico, economico e artistico. Nel 1270 essa viene sotto il dominio dei re di Francia, che la governano per mezzo di rappresentanti diretti (*sénéchaux*), mentre il Comune si regge coi *capitoli* e i *consoli*.

La vittoria della Chiesa sugli eretici fece sorgere numerosi edifici religiosi, nei quali l'elemento settentrionale prevalente impresse il carattere della propria architettura, la gotica.

PORTA LATERALE DELLA BASILICA DI S. SERNIN.

SEPOLCRO ROMANICO A S. PIETRO DEI CERTOSINI.

HÔTEL BERNUY.

CORTILE DELL'HÔTEL BERNUY.

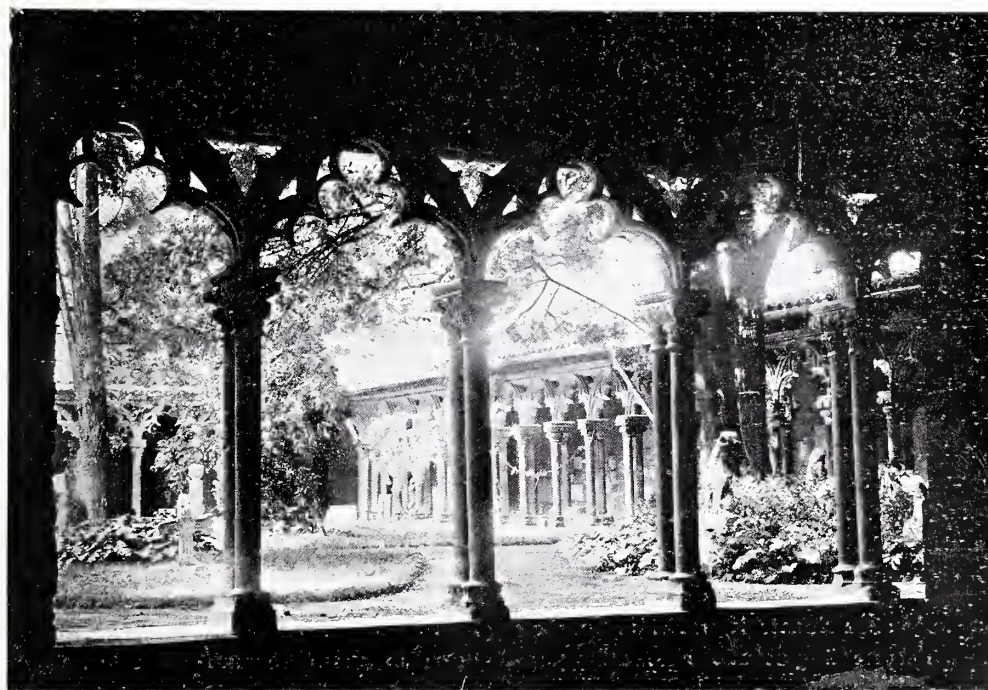
Tolosa allora volta gli archi a sesto acuto, disegna le trifore leggere ed eleganti, innalza le guglie e i pinnacoli cesellati, fa fiammeggiare la pietra, ed anche gli edifici di rosso mattone levano al cielo una preghiera più ardente e più lieta. Tuttavia quest'architettura gotica è trattenuta nel suo slancio dalle tradizioni del mezzogiorno e non arriva mai all'altezza a cui giungono le cattedrali del settentrione, luminose e aeree come una visione di sogno.

Ecco la cattedrale di Santo Stefano, dove l'arco acuto è appena percettibile nella nave maggiore, ma trionfa invece nel portale e nel coro; ecco la chiesa dei Giacobini, un poema domenicano tutto in mattone, la cui nave unica è divisa nel mezzo da grandi pilastri formati da un fascio di colonne che s'aprono e si distendono incurvandosi sulla vôlta come rami di palma: vasta nave aperta e sonora fatta per accogliere e rifrangere la voce dei padri predicatori.

PORTA DELL' HÔTEL DE FELZINS.

PORTA DELLA DALBADE.

Il chiostro a colonne binate e la sala capitolare sono una vera meraviglia d' intreccio d'archi e di nervature; nella sala si scorgono tracce d'affreschi dovuti a qualche pittore senese di passaggio, forse a Simone Memmi che lavorava in Avignone. A questo periodo risalgono la chiesa e il chiostro degli Agostiniani, dove oggi è raccolto il Museo, il campanile dei *Cordeliers* ed il *Taur* che serviva nel tempo stesso di campanile e di torre merlata per difesa. Questi campanili ad ogive angolari tutti in mattone sono caratteristici della regione tolosana. In quest'epoca la ricca borghesia costrusse le sue eleganti dimore, come il palazzo di via Croix-Baragnon, le cui torri con le scale a chiocciola emergono qua e là sui tetti delle case vicine. Contemporaneamente (XIV secolo) sorge la compagnia della *Gaia Scienza* che istituisce i *giuochi d'amore* e dà in premio al vincitore una violetta d'oro. Questa compagnia nel secolo seguente diventa la celebre Compagnia dei Giuochi floreali, attorno

CORTILE DELL' HÔTEL D' ASSÉZAT.

HÔTEL DE PIERRE (XVII SECOLO).

CAMPIDOGLIO.

CHIOSTRO DEL MUSEO.

alla quale si forma la graziosa leggenda di donna Clémence Isaure, regina dei fiori e della poesia, regina di Tolosa nel dolce mese di maggio.

*
* *

Ma è suonata ormai l'ora della Rinascenza e mento del Diritto Romano e M. Antonio Mureto continua le tradizioni della cultura classica antica.

L'Università tolosana, aiutata dalla stampa, giunge all'apogeo della sua gloria. Due fatti valgono a caratterizzare il Rinascimento a Tolosa: Francesco I quando visita la città vuol vedere e poi si appropria

VIGÉE LEBRUN — RITRATTO DELLA BARONESSA DE CRUSSOL (MUSEO DI TOLOSA).

Tolosa, che ha vicina la Provenza e l'Italia e non ha mai del tutto abbandonate la tradizioni romane, si prepara a ricevere il giocondo alito animatore dell'arte nuova.

Il palazzo del Comune prende il nome di Campidoglio, i magistrati si chiamano consoli, dalle cattedre dell'Università Cujaccio perpetua l'insegna-

il cammeo di S. Sernin, grande e magnifico intaglio romano in cui è raffigurato il trionfo d'Augusto; lo stesso sovrano vuole le sia presentata la leggendaria Bella Paola, la più bella donna di Tolosa e di Francia, per la quale i Tolosani avevano un culto simile a quello dei Greci e dei Frigi per Elena.

I monumenti del Rinascimento a Tolosa hanno un doppio carattere; alcuni ricordano ancora vagamente il Medio Evo, altri si informano direttamente ai modelli dell'Arte classica che ora risorge a vita novella. I monumenti pubblici più importanti sono: la porta laterale di S. Sernin, il portale della *Dalbade*, la porta dell'antico Campidoglio e la collegiale di S. Raimondo. Ma la maraviglia del Rinascimento tolosano sono i palazzi privati. L'individualismo diventa ormai qui come altrove la legge della vita, ognuno vive per sè e cerca di svolgere tutte le attività della vita. I ricchi mercanti e i grandi parlamentari vogliono aver dimore che attestino la loro ricchezza, la loro posizione sociale e la loro cultura. Essi ebbero la fortuna di trovare un grande architetto, Nicola Bachelier. A lui si deve la porta dell'*Esquile,* ornata di superbe maschere di pietra. L'Hôtel Bernuy segna un delicato passaggio tra il gotico e lo stile classico di maniera italiana, l'Hôtel Lasbordes e l'Hôtel de Felzins presentano una singolare mescolanza di motivi ionici e corinzi con fini arabeschi e grottesche curiose. L'Hôtel d'Assézat mostra invece il trionfo definitivo della pura tradizione greco-romana.

RIGAUD — RITRATTO DI RACINE (MUSEO DI TOLOSA).

Durante il XVII secolo il carattere originale di Tolosa comincia a sparire. Le città di provincia

vanno a gara nell'imitare Parigi, la capitale che manda ovunque i suoi governatori e i modelli della sua arte. L'ultimo dei grandi signori della Fronda, irrequieti e motteggiatori, il maresciallo di Montmorency, è fatto decapitare dal Richelieu nel cortile del Campidoglio; i grandi parlamentari intimoriti vivono ormai tranquilli nei loro palazzi sontuosi, come il presidente Clary nel suo *Hôtel de Pierre*. Nel secolo successivo la vita tolosana si manifesta tristamente nel fanatismo dei suoi magistrati che condannano ingiustamente il protestante Calas, la cui memoria fu riabilitata dal Voltaire. Nelle arti nulla di veramente notevole; la facciata del Campidoglio è d'una compassata freddezza accademica (1750), qualche nome ottiene invece una scuola locale di scultura con Luca, e di pittura con Antonio Rivals.

* * *

Il Museo è raccolto in un chiostro gotico di maravigliosa bellezza, di cui gli archi ricordano per la forma il trifoglio dei prati e per la leggerezza

COROT — LA STELLA DELLA SERA (MUSEO DI TOLOSA).

le trine di Chantilly. Esso contiene alcune tele pregevoli di scuola italiana, tra cui un Perugino, proveniente da una chiesa di Perugia, un *Calvario* del Rubens, un *S. Diego* del Murillo e il ritratto del Racine del Rigaud. La scuola moderna vanta un grazioso ritratto della Le Brun: *La baronessa di Crussol*, una *Maddalena* dell'Henner e una tela del Corot, piena di una dolce poesia malinconica: *La stella della sera*.

STATUA DI DONNA CLÉMENCE ISAURE
(HÔTEL D'ASSÉZAT).

*
* *

Oggi Tolosa è deliziosa più che mai. Poca industria, poco commercio, essa è una città indolente fatta per il piacere più che per il lavoro, a somiglianza di una vaga donna. Essa è una città di fiori. L'Inghilterra di Chamberlain ha l'orchidea, l'Olanda il tulipano, Pesto ed Ispahan avevano le rose, Sorrento ha gli aranceti, Nizza il garofano, il Giappone ha il crisantemo e il fior di ciliegio, Tolosa ha la violetta.

Nel marzo e nell'aprile essa è piena del profumo di mammole e dovunque echeggia il grido: Violette, signori, comprate le mie violette odorose! Tolosa elegante passeggia nel Giardino ornato di piante e di statue dove suonano i concerti classici della sua banda; il popolino dei vari quartieri si diverte nei *férétras*, specie di balli popolari. Le sere d'estate gli operai cantano le canzoni dialettali dei trovatori moderni, Vestrepain, Jasmin, Goudouli, e sopratutto la celebre canzone locale, la Tolosana, rivale delle cantilene del Mistral:

O Toulouso, qu' aymi tas flous, toun cel, toun soulel d'or!

Ma Tolosa conserva sempre un fine carattere d'intellettualità, essa è ancora la *palladia*, l'alunna di Minerva.

Nel maggio i giuochi floreali accendono di gloria i poeti che si disputano la violetta e la rosa di siepe; l'Università ha molti corsi pubblici frequentati dalle signore, lo spagnuolo vi si studia con amore. Le società di cultura perpetuano la « gaia scienza », il Conservatorio di musica fornisce all'Opéra e all'Opéra Comique di Parigi delle voci calde e pure come il cielo del mezzogiorno; l'Isti-

FALGUIÈRE — DIANA (MUSEO DI TOLOSA).

tuto di Belle Arti ha dato alla Francia e al mondo dei pittori come Beniamino Constant, G. Paolo Laurens, Enrico Martin e degli scultori come Falguière.

Questo prova che i Cadetti di Guascogna non avevano bisogno d'attendere, per esser fieri di sè, che Edmondo Rostand volesse nel suo *Cyrano* far le lodi del loro paese e della loro gente.

RENÉ SCHNEIDER.

« VIOLETTE! » — TIPO TOLOSANO.

I MODERNI INCISORI SU LEGNO: WILLIAM NICHOLSON. *

AUTORITRATTO DI WILLIAM NICHOLSON.

LCUNI anni fa, due giovani pittori inglesi, affatto ignoti fin' allora e che erano d'altronde ai loro primi passi nella carriera delle arti, richiamavano d'improvviso, prima in Inghilterra e poi negli altri paesi d' Europa, l'attenzione della critica e dei buongustai, mercè una piccola collezione di cartelloni, firmati col bizzarro pseudonimo di *Brothers Beggarstaff* (bastone di mendicante) e che, per la grazia semplice ed originale della composizione, per la sobrietà austera della colorazione e per l'efficacia aristocratica del disegno sintetico, potevano considerarsi veri capilavori del genere. Dei due artisti, che oltre ad essere amici indivisibili e compagni di studi e di lavoro, erano anche cognati, l'uno si chiamava James Pride e l'altro William Nicholson. Dei loro cartelloni, vari dei quali furono a suo tempo riprodotti sull'*Emporium*, basta guardare quelli che composero per *Hamlet* — un Amleto che contempla pensoso il cranio di Yorick, stampato in nero su carta grigia — per *Don Quixote* — il Cavaliere dalla trista figura armato di tutto punto sur un cavallo bianco ed in fondo la macchia nera di un mulino a vento — per l'*Harper's Magazine* — il guardiano della torre di Londra segnato con un grosso tratto nero su fondo rosso — o per *A Trip to China Town* — un profilo tutto bianco di cinese, che sembra rintagliato sulla carta, spiccante sul fondo rosso-mattone — per convincersi che non si può andare più oltre in fatto di semplicità ed ottenere una maggiore efficacia d'impressione con mezzi minori.

Ma, dopo un periodo fortunato di collaborazione, i due giovani si separarono di pieno accordo, attirato ognuno da nuovi ideali e da nuove tecniche d'arte, e mentre il Pride consacrava il suo tempo e la sua attività ad eseguire pastelli ed acquerelli di amabile figurazione e di delicata fattura, il Nicholson invece, dopo aver tentato con buon risultato la pittura di paesaggio di tecnica impressionistica, si dedicava con entusiasmo all'incisione su legno e vi occupava subito un posto in prima linea fra i ringiovanitori ed i riabilitatori di questa troppo a lungo trascurata forma d'arte illustrativa.

Più di recente, il Nicholson, la cui genialità estetica sembra proprio che abbia il bisogno impellente di trasformarsi e di rinnovarsi di continuo in manifestazioni differenti, improntate però tutte ad una vigorosa sobrietà di concetto e di forme, si è affermato altresì come originale pittore ad olio e ad

* Le illustrazioni che accompagnano quest'articolo sono riprodotte col gentile consenso dell'editore William Heinemann, ben noto per le sue pubblicazioni di grande lusso e di squisito senso artistico.

W. NICHOLSON: UN MENDICANTE.

W. NICHOLSON: UN DANDY.

W. NICHOLSON: UNA FIORAIA.

W. NICHOLSON: UNA GRAN DAMA.

W. NICHOLSON: UNA LATTIVENDOLA.

W. NICHOLSON: UN NOBILE.

W. NICHOLSON: UN PUBBLICANO.

W. NICHOLSON: UN QUACCHERO.

acquarello in una serie di quadri di figura, dei quali vari sono stati esposti, in questi ultimi mesi, prima a Londra e poi a Parigi ed a Bruxelles, con

W. NICHOLSON : LA CHELLERINA.

vivissimo successo, e due, *Nancy* e *Le marionette,* sono venuti la scorsa primavera a Venezia, rimanendovene uno di essi definitivamente per essere stato acquistato per la *Galleria d'arte moderna.*

Ma è soltanto della produzione oltremodo gustosa e caratteristica d'incisore su legno del Nicholson che io intendo d'occuparmi oggi, mantenendo così la promessa fattane ai miei cortesi lettori lo scorso aprile, allorquando presentai loro quell'altro originalissimo incisore odierno, che è lo svizzero Félix Vallotton.

W. NICHOLSON: UNO SPORTMAN.

W. NICHOLSON: UNA DONNA DI SERVIZIO.

W. NICHOLSON: LA CACCIA.

W. NICHOLSON : IL GUARDIANO DELLA TORRE DI LONDRA.

* * *

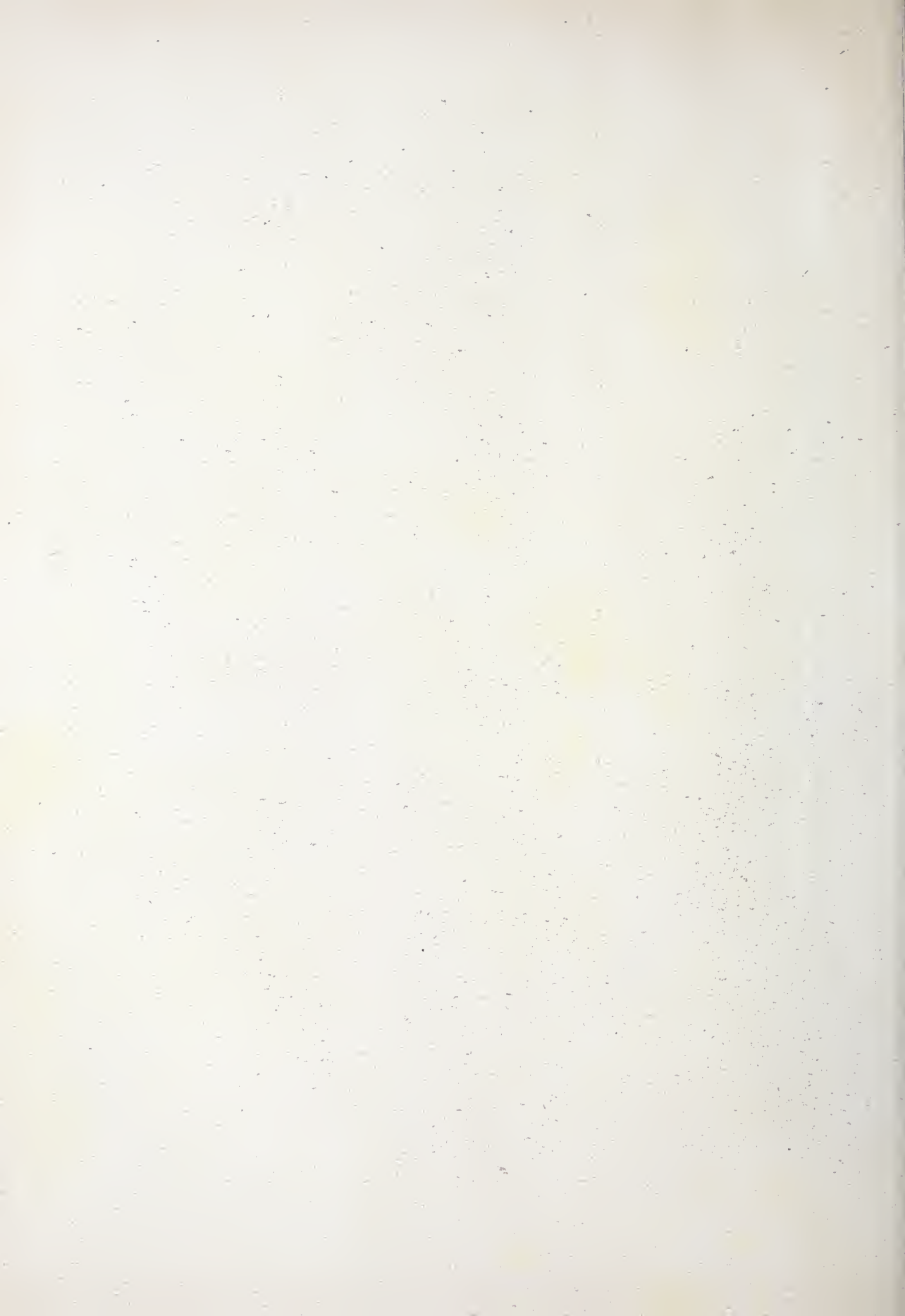
Ciò che colpisce, innanzi tutto, colui che per la prima volta sfogli gli albi di William Nicholson o passi in rivista le sue stampe staccate e ciò che ne costituisce il maggior interesse e la più spiccata originalità è la fisonomia peculiarmente ed essenzialmente inglese di essi. La larga e disinvolta robustezza del disegno sagomatico, le macchie vivide e piatte di colore, ogni volta che la tavolozza vi interviene, la predominanza di un' unica figura, a cui le altre, quando pure appaiono, non servono che da corteo od anche da sfondo pittorescamente movimentato, non rispondono forse alla contegnosa gravità, all'insita tendenza verso un'ordinata e severa semplicità ed al sentimento di spiccato individualismo della razza anglo-sassone?

E vi è altresì da notare che il Nicholson, pure apparendo di spiccata modernità sotto molti aspetti, presenta più di un rapporto con alcuni dei più tipici e significativi artisti inglesi dei secoli passati, così che non è difficile trovare qualche affinità con la speciale maniera di quel grande umorista della matita che fu il Rowlandson nella grave e paffuta bonarietà e nella robustezza sportiva di parecchie delle sue figure virili, nonchè qualche altra affinità con l'eleganza di attitudini e con la porcellanea levigatezza rosea delle carni, che contraddistinguono i settecentisti ritrattisti della Grande Brettagna, nella grazia sottile, vezzosa ma un po' fredda di alcune delle sue figurine muliebri.

La piccola serie di ritratti di personalità contemporanee, che sono, senza dubbio, negli accentuati e sapienti contrasti di bianco e nero, in mezzo a cui soltanto i volti mettono una lieve e diafana nota di colore, fra le più riuscite e significative incisioni su legno del giovane artista inglese, evoca, con rara evidenza di contorno sintetico, di particolari rivelatori e di accorta e garbata composizione decorativa, sovrani e attori, generali e letterati, uomini politici e pittori. Basterà che io segnali fra essi, come mirabili documenti iconografici, le figure tanto diverse l'una dall'altra e pur eguali in inten-

W. NICHOLSON : IL CAPO-TAMBURO.

W. NICHOLSON:

La gran dama
ed il mondo elegante.

sità espressiva, della defunta regina Vittoria, accompagnata dal fido suo cagnetto maltese, della magrissima e sparuta Sarah Bernhardt e del generale Roberts, spiccante, in una posa piena di spontaneità nella sua fierezza militare, in primo piano, mentre nello sfondo scorgonsi, come una minuscola schiera di belliche formiche, un battaglione di soldati marciante in parata.

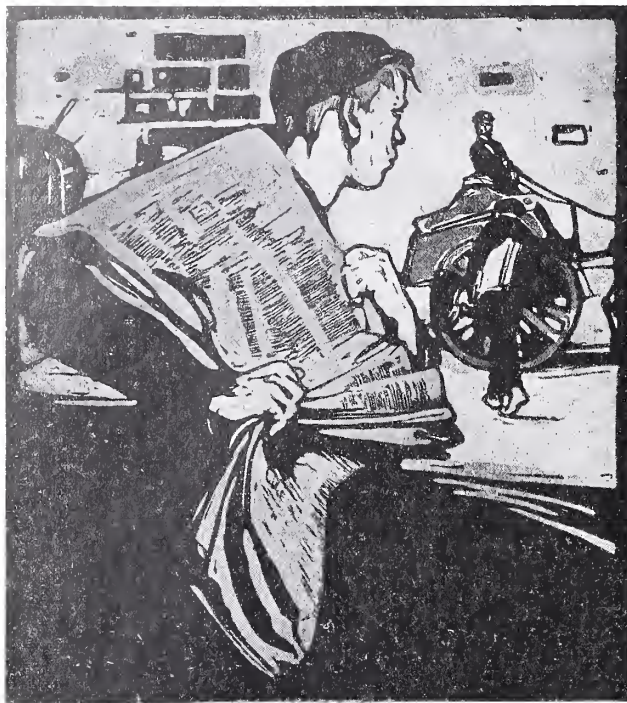
*
* *

Fra gli albi di Nicholson, in cui l'incisione su legno è ravvivata con più frequenti e più vivaci accenni di colore e trae una particolare delicatezza di risalto dal fondo d'un bistro caldo della carta, sulla quale essa è stata stampata, tre sono in particolar modo da ricordare, cioè l'*An Almanach of twelve sports*, il cui testo è stato scritto, in versi brevi e nervosi, da Rudyard Kipling, *An alphabet* e *London Types*, tutti editi dall'Heinemann.

W. NICHOLSON : IL PATTINAGGIO.

W. NICHOLSON : IL GIUOCO DEL CRICKET.

In ognuno di essi le figure, in cui il disegno riassuntivo serba soltanto i lineamenti della fisonomia, della persona e dell'attitudine in modo da farne di prim' acchito risaltare il carattere morale, le abitudini di vita e le professionali deformazioni fisiche senza però mai giungere del tutto al grottesco caricaturale, sono colti con rara acutezza d'occhio osservatore e selettore, nel tumulto dell' esistenza londinese e ce ne presenta ogni volta un aspetto diverso, nei tipi e nelle scene ora di una ed ora di un'altra classe sociale.

Ecco, in ciascuna delle dodici composizioni del primo dei tre albi, presentato secondo i vari mesi dell'anno, un giuoco od un esercizio che in detto mese è il prediletto di quel popolo amante fino al delirio ed al fanatismo d'ogni più diverso *sport*, rinforzatore delle membra e divagatore delle menti affaticate dagli studi o dagli affari. Così il gennaio ci mostra due caccia-

W. NICHOLSON: I PICCOLI GIORNALAI.

speciale di ciascuno dei vari esercizi sportivi!

Nei *London Types* ci passano, invece, sotto agli occhi, con rara evidenza veristica, ma di un realismo intensificato che differenzia straordinariamente l'una figura dall'altra, i personaggi più caratteristici del marciapiede e dei pubblici locali della turbinosa metropoli inglese: cocchieri, mercanti ambulanti, *policemen*, chellerine, giornalai, militari ecc., mentre nello sfondo scorgonsi le mostre e le vetrine delle botteghe, lo sfilare delle vetture e il passaggio ininterrotto di una folla multiforme e febbrile.

Più vario e forse anche più originale è *An alphabet*, nel quale le figure che accompagnano ciascuna delle lettere dell' abbecedario non hanno limitazioni di tempo, di luogo e di classe sociale, in modo che, accanto all'autoritratto dell'esile e sbarbato autore in maniche di camicia, troviamo la figuretta leggiadra di una fioraia, quella elegante e capricciosa di una *lady* dal largo feltro piumato, quella rubiconda e formosa

tori, con la tradizionale giamberga rossa, il cappello a staio, gli attillati calzoni di pelle e gli stivaloni lucidi, che cavalcano furiosamente dietro qualche volpe rapida ed astuta; il febbraio un altro cacciatore a cavallo, preceduto da due snelli levrieri; il marzo tre cavalli da corsa a rapidissimo galoppo, sul terreno brunastro del *turf*, montati da tre magri *jockeys*; e poi l'aprile le regate, il maggio la pesca con la canna, il giugno il giuoco del *cricket*, il luglio il femminilmente mondano tiro con l'arco, l'agosto la passeggiata in campagna col tiro a quattro, il settembre la caccia a piedi sulla vasta pianura, resa bianca da una brinata autunnale, l'ottobre il giuoco del *golf* sulla spiaggia del mare, il novembre gli esercizi del *boxe* ed il dicembre infine il pattinaggio.

Quanta varietà di scene, di personaggi e di pose e come tutte sono espresse, mercè il grasso contorno e le sobrie colorazioni, con una vivacità di vita vissuta, che talvolta riesce perfino a darci la sensazione del movimento rapido e così caratteristicamente

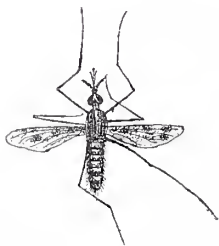
W. NICHOLSON: IL VENDITORE AMBULANTE.

di una lattivendola e poi, facendo un salto nei secoli passati, quelle di un gentiluomo di campagna del Seicento, di un vecchio, scheletrito ed azzimato *dandy* settecentesco, di una contessa del Cinquecento dalle gonne a foggia di enorme pallone o di un pubblicano, specie di cantiniere dei tempi di Giorgio dalla lunga pipa, dall' ampio ventre e dalla faccia congestionata di sbornione incorreggibile, infine, ritornando ai tempi nostri ma rimanendo sempre su terra inglese, sia quella di un elegante *sportman* dal largo e pesante pastrano, seduto a cavalcione su di una seggiola, sia quella di un lacero e storpio mendicante. E, in tante diversità di aspetto e di pose, troviamo sempre, accoppiata ad un'eccellenza mirabilmente originale di tecnica, quella sapienza nel caratterizzare ciascun individuo, quale che sia l'epoca o la classe sociale a cui esso appartenga, quale che sia il mestiere che eserciti od il vizio da cui sia dominato, che ha potuto far definire dall'Uzanne, con acuta aggiustatezza, l'arte di William Nicholson un'*interpetrazione per sintesi espressiva dell'essere umano.*

VITTORIO PICA.

W. NICHOLSON : UN LADRO.

NOTE SCIENTIFICHE: GLI INSETTI CRIMINALI.

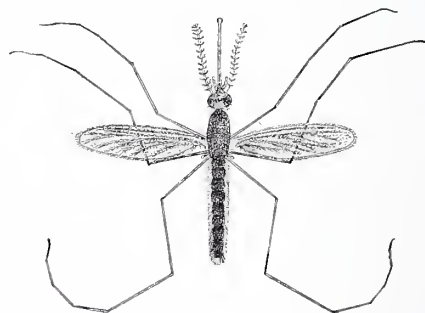
E Buffon tornasse al mondo (egli che tanto ha amato, con anima di poeta e di osservatore, i piccoli viventi che animano in primavera e in estate le erbe e i fiori, di una vita gaia di lavoro e di amore), resterebbe attonito nel

ANOPHELES NIGER FEMMINA: UNA DELLE ZANZARE CHE TRASMETTONO LA MALARIA (GRANDEZZA NATURALE).

vedere i crimini che ogni giorno si vanno accumulando sugli insetti.

Davvero c'è da spaventare i timidi adoratori della natura, i quali pensano ancora che l'uomo possa essere il centro del creato, e che a suo servizio, o per utile suo, le altre creature viventi sian state lanciate nei boschi o nella profondità dei mari. Se ancora di tali anime buone esistessero, la visione netta dei misfatti che gli insetti compiono ad ogni ora, a danno dell'uomo, l'osservazione della concorrenza spietata che questi viventi muovono talora alla nostra esistenza, basterebbe per far cadere ogni illusione, e persuadere che ogni vivente opera spinto dal più puro egoismo, e miete e sopprime, senza pietà e senza servilismi fatalistici, sempre quando l'uccidere e il sopprimere è utile per la propria esistenza. E se per la vita del più modesto degli insetti, o anche solo pel transitorio godimento del più scipito moscerino, è necessario il sacrificio pur della vita di un uomo, il moscerino serenamente compirà l'olocausto, punto preoccupato del carattere sacro e maiestatico di questo presupposto re della terra.

Da tempo immemorato tutti hanno conosciuto insetti molesti, antipatici e dannosi. Dalle pulci, che ne tormentano nelle ore di riposo in campagna, o ne sciupano tutta la soddisfazione estetica di una notte trascorsa nell'alta montagna, in un rifugio alpino, dalle mosche, più seccanti di un amico importuno e bisognoso, giù giù, sino alle zanzare impertinenti, che ne corrompono l'estetica del volto e delle mani, e ne perturbano la pace, insolentendoci ancora col monotono suono della tromba sanguinaria, è tutta una legione di nemici piccoli e grossi, che dall'infanzia abbiamo imparato a conoscere, a odiare ed a distruggere.

Non hanno numero questi piccoli nemici, e non ne dan tregua mai! Se mutate di patria, voi li ritrovate con altro nome e con altro aspetto forse, ma eguale rimane la noia, il danno e l'ira nostra.

Eppure questi insetti hanno ancora diritto alla nostra stima! Taluni neppure osano succhiare il nostro sangue: altri si accontentano di un modico pasto, e danno, durante la lunga digestione, una tregua benefica e completa. Qualcuno di questi

CULEX PIPIENS FEMMINA: UNA DELLE ZANZARE CHE TRASMETTONO LA FILARIA (1 1/3 LA GRANDEZZA NATURALE).

nemici può ancora aver la pretesa di esercitare magistralmente la nostra pazienza, o può ambire al merito reale di abituarci all'ordine e alla pulizia. Tutti, poi, questi insetti, si trasformano in agnelli (l'iperbole è secentistica, ma appropriata) quando si paragonano ai loro confratelli in zoologia, che

ben altri danni e ben altri pericoli presentano per l'uomo.

Ogni giorno la biologia scopre negli insetti un nuovo nemico, ed ogni giorno il nostro orgoglio deve subire una nuova suprema umiliazione, innanzi al quadro della possanza di questi esseri, che con una piccola fraudolenta puntura possono seminare la malattia e la morte.

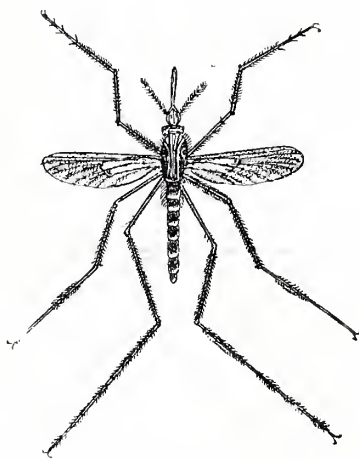
LA FILARIA DELL'UOMO (FILARIA BRANCROFTI) GRANDEZZA NATURALE (DA MAUSON).

In men di un lustro gli insetti criminali, che diffondono lo sterminio tra gli uomini, o tra gli animali domestici, sono diventati un esercito, vario per specie e per azione, infinito per numero di esemplari, formidabile per grandezza di danni e di malefici. E senza tema di esagerare, si può dire, che producono più danno all'uomo in un anno, questi insetti criminali, disseminatori instancabili di miseria e di morte, di quanto non facciano le guerre in cento anni.

Se dalla val di Chiana insino a Roma, l'abbandono e la tristezza seguono una plaga, pur un giorno ridente e fertile, e se per tutta la vasta zona, il volto terreo dei contadini vi rivela una infinita storia di dolori, la colpa prima è di uno di questi insetti criminali. Se intere provincie dell'Africa centrale sono devastate da quella malattia strana e implacabile che prende il nome di malattia del sonno, la colpa è di un altro di questi insetti. E se in tutti i paesi caldi, gli animali che l'uomo ha asservito a sua difesa ed a sua utilità, cadono a frotte, decimati da malattie diverse per nome e per manifestazioni, quasi sempre, se pur non sempre, la responsabilità risale a pochi altri insetti. Ed a loro noi dobbiamo le stragi della febbre gialla, che hanno annientato una delle più grandi imprese della civiltà, il taglio dell'istmo di Panama, e che rendono tristi, zone immense di terreno, che per altro verso sembrano benedette dalla natura.

Nè io voglio passare in rassegna tutti gli insetti sui quali l'uomo può accumulare i suoi anatemi e i suoi odii. Taluni di essi sono dei mezzi così indiretti di malattia, che non meritano neppur il nostro odio. Anche se vivessimo nei tempi lieti, nei quali con ogni serietà si processavano e si condannavano gli animali, chi mai, tra di noi, avrebbe cuore di accusare le povere mosche (esseri scipiti e noiosi, ma incapaci a delinquere, e sempre pronti a perdere la vita senza scopo e senza utile alcuno), solo perchè talora, posando tra i rifiuti della vita, si imbrattano dei germi del tifo, e posando sulle labbra di una bella creatura, trasmettono la febbre tifoide? E neppure vorremmo graziare dell'epiteto di criminali le altre mosche, che, posando sulle carni di un animale morto di carbonchio, si infettano col germe temuto, e diventano trasmettitrici inconscie della malattia.

No: tutti questi son misfatti non voluti, non cercati, e noi saremo clementi verso questi piccoli esseri, che, pur senza volerlo, son causa di malattia e di dolore.

Ma l'esercito dei veri nemici, degli insetti che scientemente ne trasmettono le malattie e divengono stromenti di morte, è ben più agguerrito e ben più terribile.

STEGOMYA FASCIATA: LA ZANZARA CHE DIFFONDE LA FEBBRE GIALLA.

In testa marcia tutta la famiglia degli anofeli, le zanzare che trasmettono la malaria. Sono specie diverse, rappresentate sovratutto da una varietà che è comune da noi, l'Anopheles niger, la femmina della qual varietà è l'agente trasmettitore della malaria.

Chi non ne ha sentito parlare in tutti i toni? È storia così recente, quella della malaria, che il

tornarvi sopra può sembrare una inutile superfetazione.

Tutti conoscono la zanzara malarifera. La femmina colle sue ali macchiettate tipicamente, così da presentare colle macule nere una figura a y, con un apparato boccale privo di palpi piumosi, e provvisto di due antenne alquanto corte, e di due lunghi palpi senza barbe, succhiando il sangue degli individui malarici, può trasportare nel proprio stomaco talune forme ben determinate di parassiti, i quali appunto nell'interno della zanzara dan luogo al loro accoppiamento, generando numerosi nuovi piccoli parassiti, che passeranno nel sangue di altri individui, allorquando l'anofele, spinto dalla fame, andrà a caccia dell'uomo, che pare la sua preda favorita.

GLOSSINA MORSITANS : LA TRASMETTITRICE DEL NAGANÀ (MOSCA IN RIPOSO E DURANTE IL VOLO ; INGRANDITA 2 VOLTE).

Per l'importanza sociale e medica che questi insetti presentano, poichè essi soli sono i disseminatori della malaria, sono state studiate tutte le loro condizioni di vita, le loro abitudini ; e si è raccolto una immensa messe di fatti, talchè noi conosciamo oggidì interamente l'esistenza di questi esseri. Così, abbiamo appreso che esse depongono le loro uova soltanto ove l'acqua ha una certa altezza, una determinata temperatura, e dove essa non è troppo sporca e stagnante ; abbiamo imparato a riconoscere la larva di questa malefica zanzara, dal modo col quale essa respira, e dalla maniera in cui si dispone alla superficie delle acque, appunto per poter respirare. Poi l'abbiamo seguita nei suoi nascondigli, abbiamo imparato a riconoscerla anche dal modo assunto nel posare sulle pareti o sui mobili, e ci siamo abituati a distinguerla in mezzo alle altre zanzare non pericolose. Indi tutte le sue funzioni sono divenute oggetto di studio, e si è visto come esse mangiano, con qual meccanismo perforano la nostra cute e ne succhiano il sangue : e tutta la loro vita più intima è stata scrutata, per colpire il loro lato debole e difenderci contro il pericolo grande che esse presentano.

E per difenderci abbiamo protetto le case con fini reti, che impediscono il penetrare delle zanzare ; abbiamo curato con insistenza tenace i malarici che sono la sorgente prima dell'infezione della zanzara medesima, e siamo persino arrivati a dare anche ai sani il chinino in dosi abbondanti, per far sì che allorquando l'anofele infetto punge il sano, il parassita innestato colla puntura, trovi in circolo il rimedio, e non possa moltiplicarsi e vivere.

Ma le zanzare non si accontentano di questi reati, e nella loro guerra agli uomini ed agli animali superiori, si sono date la pena di donarne anche altre malattie. Nei paesi tropicali è assai diffusa, con appellativi e con forme diverse, una malattia, che ha preso il nome talora di elefantiasi, tal altra di ematochiluria, e che determina agli ammalati un ingrossamento enorme o di una o di due gambe, o di altre parti del corpo, sino a far loro assumere dimensioni triple o quadruple di quelle normali. Da tempo anche si era scoperto, che in queste manifestazioni morbose si trova nei linfatici un piccolo verme, appartenente a di-

GLOSSINA PALPALIS : LA TRASMETTITRICE DELLA MALATTIA DEL SONNO (INGRANDITA 2 VOLTE).

verse varietà di filaria. Negli ammalati di elefantiasi si trovano assai diffusi questi vermi: essi si presentano a mo' di filamenti assai fini e lunghi (la femmina raggiunge gli 85 e 95 mm., mentre il maschio tocca appena appena i 45 mm.), che invadono i vasi linfatici, le ghiandole, i vasi del chilo,

TRIPANOSOMA (INGRANDITO 2000 VOLTE).

ed il grande dotto che porta al sangue tutta la linfa. Quando le femmine sono fecondate, generano una quantità stragrande di piccoli embrioni lunghi $^1/_3$ di millim. circa, i quali possono invadere i capillari sanguigni e portarci così alla periferia del corpo. Ma quivi essi non potrebbero ulteriormente svilupparsi, poichè l'organismo umano non è adatto al loro accrescimento, ed essi solo possono raggiungere la forma e i caratteri di vermi perfetti, passando pel corpo di taluni insetti succhiatori.

Ecco che per questo, e specialmente durante la notte, i piccoli embrioni della filaria si portano alla periferia del corpo umano, allogandosi nei capillari; e allorquando le zanzare comuni (e tanto gli anofeli quanto i culici) succhiano il sangue, i piccoli vermi penetrano nella tromba succhiante, arrivano allo stomaco della zanzara, superano la barriera dello stomaco, e vanno a prendere domicilio nei muscoli del torace, ove crescono, si trasformano, e attendono l'ora propizia per tornare all'uomo armati di tutto punto.

Dopo 2-3 settimane la loro trasformazione è completa: allora attendono che la zanzara punga un uomo sano, penetrano nel povero mortale bipede, attraverso alla puntura, e invadono l'uomo, moltiplicandosi nel suo organismo, dando così un uomo ammalato di filaria, che a sua volta diverrà un distributore dei pericolosi embrioni.

Anche in tal caso, all'uomo non è rimasta altra arma di difesa, che impedire alla zanzara di infettarsi e di infettare, e forzatamente ha dovuto consigliare di proteggere, nella notte specialmente, le case dei malati di filaria, per impedire che le zanzare pungessero questi pazienti e diffondessero la malattia: e nello stesso tempo uguali norme difensive contro la puntura dei pericolosi insetti si sono dovute consigliare ai sani.

Si era anche pensato alla guerra diretta contro le zanzare, e già all'epoca delle prime scoperte a proposito della parte che loro spetta nella diffusione della malaria, l'uomo era partito per la crociata contro questi insetti battaglieri e nefasti. Veleni di ogni genere, dal fumo di tabacco a quello degli zampironi (santo conforto nelle notti estive pel forastiero che tenta riposare in Venezia!), dal petrolio sparso sugli stagni, insino ai colori di anilina d'ogni varietà e tinta, si sono impiegati nella crociata. Ma la lotta era impari: e quando noi uccidevamo mille zanzare, una sola femmina, deponendo diverse migliaia di uova in una sol posa, rendeva inutile tutta l'opera nostra. E si dovette rinunciare a questa fatica da Sisifo!

Nè la requisitoria contro le zanzare è finita. Esse non sono soddisfatte di aver diffuso all'uomo la malaria, e di averlo reso miserabile e mostruoso colla filaria: anche per un'altra malattia, flagello e spavento di tanti paesi della terra, l'uomo deve essere grato alle zanzare. La febbre gialla, il flagello nefasto dell'America centrale e meridionale, il

LA STOMOXIS CALCITRANS, CHE PROPAGA I TRIPANOSOMI ALLE FILIPPINE.

terrore degli emigrati che le navi del vecchio mondo gettano ogni anno sulla costa brasiliana, non diversamente della malaria è diffusa da una zanzara: la Stegomya fasciata.

Noi non abbiamo una chiara idea della perni-

ciosità della febbre gialla, che ha decimato talora le popolazioni americane, e che ha sparso un terrore, non diverso da quello che, nei secoli passati, ha accompagnato la comparsa della peste nel vecchio mondo. La malattia compare rapidamente con sintomi gravi: febbre, dolori diffusi, vomiti spesso sanguinolenti; e talora in due, tre giorni la morte sopravviene. La diffusione è talora rapida; qualche volta invece i casi rimangono isolati o ben circoscritti.

Ora, il sospetto che le zanzare potessero avere una partecipazione qualsiasi nella diffusione della febbre gialla, non è recente. Da tempo, qualcuno credeva di osservare, che taluni sobborghi di grandi città battute dal morbo, erano invece privi di febbre gialla, perchè quivi non arrivano le zanzare. Altri ancora aveva rilevato, che il pericolo di infettarsi di questa malattia, è assai piccolo durante la giornata, anche se si vive in una città ove numerosi sono gli ammalati; ma il pericolo diviene grave, se si trascorre la notte nella città stessa. E ciò pareva tanto vero, che le classi agiate di talune città brasiliane, pur attendendo a' loro affari durante la giornata, nel cuore della città, abbandonavano questa sull' imbrunire, per trascorrere la notte nei sobborghi lontani e più elevati. Nè l'esperienza smentiva la bontà della pratica. Con tutto questo, una prova diretta che la febbre gialla fosse trasmessa dalle zanzare, mancava ancora: ed a rendere difficile la prova stessa, concorreva il fatto che la causa prima della febbre gialla rimaneva sconosciuta, e che nessun animale si prestava alla ricerca, poichè l'uomo solo era sensibile alla grave infezione.

Ma coll'occupazione delle grandi Antille da parte degli Stati Uniti, incominciò un nuovo periodo anche per lo studio e per la lotta contro la febbre gialla. Tre medici di una commissione, condotta dal governo federale, Reed, Carrol e Agramonte, eseguirono, senza falsi scrupoli, le prove sull'uomo; e l'esempio fu poi seguito da altri ricercatori, che non mancarono anche di sottoporre se stessi agli esperimenti un po' rischiosi, talchè qualcuno vi lasciò la vita.

Le conclusioni di queste prove eroiche, se non condussero alla scoperta della causa prima della febbre gialla, permisero però di conoscere così bene il modo di trasmissione della malattia, che la guerra contro la febbre gialla poteva trovare una solida base scientifica, e poteva seguire un indirizzo razionale, prometittore di successi fruttiferi.

Si potè così stabilire che la infezione è trasmessa per opera d'una zanzara, la Stegomya fasciata, la quale pungendo gli ammalati può introdurre in se stessa il materiale infettante, per modo che se dopo qualche giorno essa punge un individuo sano, può infettarlo. Fu impossibile per altro constatare quali modificazioni subisca l'ignoto agente dell'infezione, nel corpo della zanzara: sebbene convenga ammettere che esso debba modificarsi, pel semplice fatto che nei primissimi giorni dopo che una zanzara ha morsicato un ammalato, non è capace di trasmettere ancora la malattia.

Le analogie tra la malaria e la febbre gialla erano patenti: e dopo questa scoperta fondamentale, che un nuovo e tanto grave crimine addossava alle zanzare, si presero a studiare i costumi e la vita della Stegomya, non diversamente di quanto si era fatto per l'anofele che trasmette la malaria. Ed in modo analogo alla malaria, la guerra difensiva contro la febbre gialla fu intrapresa, impedendo alle stegomie di infettarsi, e proteggendo i sani contro le possibili punture della zanzara. Il governo degli Stati Uniti si pose arditamente su questa via e *manu militari* impose all' Avana la nuova profilassi.

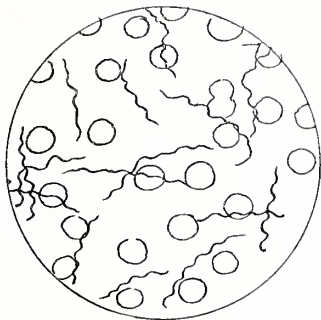
I risultati, a giudicare dai rapporti che giungono a noi, sono stati meravigliosi. Mentre negli ultimi tre anni di dominazione spagnuola, erano morti all' Avana circa 800 individui all'anno per febbre gialla, dopo che si iniziò la nuova via di misure difensive, i morti per febbre gialla si ridussero subito a poco più di un centinaio all'anno, e dopo il 1901-902, assodate le scoperte sulla trasmissione della febbre gialla per opera delle zanzare, ed imposta la profilassi corrispondente, i morti si ridussero a 5 in tutto il 1903: cifra che scendeva poi allo zero nel 1905, dopo che della lotta contro la febbre gialla si era fatto uno dei punti più importanti del programma governativo dell'isola.

* * *

Se le zanzare formano una coorte di nemici dell'uomo, sempre pronte all'attacco, e sempre disposte ad assalirci al suono delle loro trombe non canore, se infiniti sono i crimini che pesano su di esse, non formano però gli unici nemici giurati che l'uomo conta tra gli insetti.

Accanto alle zanzare, veliti della guerra all'uomo, ci sono le milizie pesanti, non meno perniciose: le mosche. Non parlo delle nostrane: abituate alle

nostre case, partecipi della nostra vita intima, esse si sono ammansate, e si accontentano di baci petulanti.... o arrivano, tutto al più, a contaminare i cibi e le bevande.

Ma nei paesi caldi talune grosse mosche formano

LO SPIRILLO DELLA FEBBRE RICORRENTE NEL SANGUE UMANO (INGRANDITO 1800 VOLTE).

i nemici più perniciosi degli armenti e dell'uomo. La più nota e temuta è la mosca tse-tse, o Glossina morsitans, la quale trasmette una delle malattie devastatrici degli armenti in tutta l'Africa. Questa malattia, il naganà, è causata da un animale inferiore, appartenente al gruppo dei protozoi ed alla famiglia dei tripanosomi. La malattia che il tripanosoma del naganà cagiona ai bovini, è tra le più gravi: torme intere di animali infestati dal parassita che si annida nel sangue, e che grossolanamente può assomigliarsi ad una picolissima anguillula (sebbene con questa nulla abbia a che vedere), cadono vittime del germe, dopo un periodo talora lungo di malattia. Orbene, tramite di diffusione di questo tripanosoma è appunto la glossina, che dopo aver punto un animale ammalato, può diventar capace di infestare gli animali sani. E da tempo gli indigeni, prima ancora che gli sperimentatori europei, con a capo l'inglese Bruce, dessero la prova assoluta del fatto, avevan intuito e compreso, che la glossina era la cagione indiretta della malattia, ed in diverso modo avevan tentato di combatterla.

Sua sorella di forma e di misfatti è la Glossina palpalis, alla quale spetta il tristissimo merito di diffondere una delle più strane malattie dei paesi caldi: la malattia del sonno. Che cosa sia questa infezione, non è qui il caso di dire con ampiezza di dettagli: gli individui colpiti divengono apatici, sonnolenti, privi di volontà e di forza. In breve periodo di tempo dimagrano notevolmente, mentre sopravvengono gravi disturbi nervosi. Talora la malattia pare si avvii a guarigione: l'ammalato torna al lavoro, mangia, parla e riprende le abitudini comuni di vita; ma il miglioramento è passeggero: torna l'apatia ad invadere il paziente, un profondo torpore lo occupa tutto quanto, ed al torpore si alternano periodi di vera sonnolenza. E mentre le forze scemano grado a grado, ed il marasma si intensifica, ecco sopraggiungere la morte liberatrice.

Per molto tempo si era discusso intorno alla natura di questa strana malattia che non colpisce solo i negri, ma anche gli europei. Chi voleva assomigliarla alla nostra pellagra, chi ne faceva una peculiare intossicazione, e chi finalmente la riteneva una infezione data da germi diversi. Un giovane italiano, pochi mesi or sono, determinava finalmente che anche questa malattia è data da un protozoo del gruppo dei tripanosomi. E poco dopo si stabiliva nettamente che la diffusione del parassita avviene per opera di quella Glossina palpalis, che assieme colla Glossina morsitans, e con un'altra varietà di mosca, la Stomoxys calcitrans, che nelle Filippine è l'agente indubbio di diffusione dei tripanosomi, costituisce il tramite di infezione di queste malattie sostenute dai tripanosomi.

Qui, la diffusione non avviene come nella malaria, nella febbre gialla o nella filariosi. Mentre in questi casi gli agenti di malattia si trasformano nel corpo della zanzara, per le mosche distributrici di tripanosomi invece, non si ha alcuna manifesta trasformazione del parassita. Queste mosche si possono veramente paragonare a delle minute e delicate siringhe, che dopo aver assorbito il sangue infetto, lo inoculano agli individui o agli animali sani, in tal guisa infettandoli.

LA CIMICE COMUNE, CHE TRASMETTE LA FEBBRE RICORRENTE (INGRANDITA 5 VOLTE).

Accanto a questa grande famiglia di mosche devastatrici, ecco degli altri insetti criminali, non meno perniciosi e non meno violenti. Chi mai avrebbe pensato che la ripulsiva cimice, emblema di sudiciume e di miseria, dovesse pure insozzarsi con un delitto? Eppure, ad essa pare indubbiamente spetti il triste privilegio di trasmettere una malattia di talune regioni orientali della Russia

europea, la febbre ricorrente, che nel suo decorso ricorda lontanamente talune forme irregolari di malaria.

Questa malattia è cagionata da un piccolo essere foggiato a cavaturacciolo e parassita del sangue, parassita che per la sua forma stessa e dal nome dello

LA ZECCA (DERMACENTOR RETICULATUS FEMMINA), CHE TRASMETTE LA PIROPLASMOSI UMANA (GRANDEZZA NATURALE).

scopritore si denomina spirillo di Obermayer, ed essa non si osserva se non negli individui sporchi: e non fu difficile dimostrare, con prove irrefutabili, come le cimici, che gli individui sudici albergano nei loro letti, succhiando il sangue degli ammalati e poscia mordendo degli individui sani, diffondano il germe della febbre ricorrente.

E, dopo le cimici, ecco la retroguardia di questo minuto esercito di insetti criminali: le zecche. Anche esse, i piccoli insetti dalla testa minuta e dall'addome voluminoso, compiono i loro misfatti. Due malattie del bestiame, che seviscono nell'Africa e che infiniti danni han recato all'uomo, la piroplasmosi bovina o febbre del Texas, e la febbre delle coste (malattie determinate da piccoli protozoi, che si annidano nei globuli rossi del sangue), sono trasmesse per opera di queste zecche insidiose. Esse si impiantano col capo nella cute e si gonfian l'addome, infettando col sangue degli animali ammalati le uova che dalla zecca nasceranno (cosicchè soltanto sono infette le femmine), e facendo sì che la prole di nuovo venuta alla luce, trasporti in sè i germi della malattia, perpetuandone il ciclo.

Ed anche qui, accanto alla malattia degli animali ecco quella dell'uomo: e non diversamente di quanto si è visto per le zanzare e per le mosche, anche le zecche hanno voluto le loro vittime più nobili e più grandi.

Alle zecche infatti noi dobbiamo la diffusione di una pericolosissima malattia, fortunatamente limitata a poche regioni del Nord-America, e che è denominata dagli inglesi Spottedfever e dai tedeschi Fleckenfieber. La malattia, accompagnata da sintomi molto gravi, termina spesso colla morte, e nel sangue degli ammalati è possibile osservare un minuto parassita, che ricorda assai bene quello della febbre del Texas dei bovini.

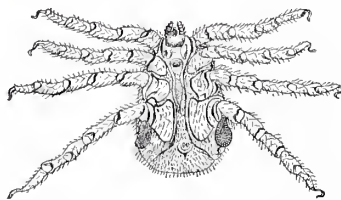
Anche in tal caso, la malattia trova il mezzo naturale di diffusione in una zecca dall'aspetto lurido, il Dermacentor reticulatus, la femmina del quale, succhiando il sangue degli ammalati, si infetta coi parassiti specifici, e, con un meccanismo non ancora accertato, diventa il tramite diffusivo dell'infezione.

La requisitoria potrebbe continuare ancora. Ogni spedizione scientifica ne rivela un nuovo crimine di quest'insetti che noi abbiamo tanto elogiato ed amato, e che talora noi alberghiamo su di noi, o nell'intimo delle nostre case; ed ogni giorno nuovi delitti si accumulano su di essi.

Zanzare, mosche, zecche, cimici, e poi giù giù alle minute pulci trasmettitrici della peste, è tutto un esercito di esseri trascurati, che ridono lietamente della nostra supremazia e del nostro potere.

Coll'astuzia e colla pazienza, attentano ogni ora alla nostra vita: e quando noi moviamo in guerra contro di essi, siamo fortunati se riusciamo a catturarne un esiguo numero, che, da vincitori orgogliosi, mettiamo in bella mostra nelle vetrine dei musei.

Ma i vincitori veri sono essi, i piccoli insetti criminali. L'uomo, povero re del creato, può continuare ad illudersi credendosi grande: ma forse egli non ha mai pensato che la sua possanza non uguaglia quella di una petulante glossina, o di una importuna anofele. Con questo vantaggio a favore dei piccoli insetti, che essi non hanno mai pensato a distruggersi, mentre il re del creato fa della propria distruzione l'occupazione favorita.

E. BERTARELLI.

DERMACENTOR MASCHIO (INGRANDITO 3 VOLTE).

ARTE RETROSPETTIVA: ANTICHI RICORDI MARMOREI DI PROFESSORI DELL'ATENEO PAVESE.

'Imperatore Carlo IV, assecondando le istanze del Podestà di Pavia, del Consiglio, degli anziani del Comune e del Capitano del popolo, consentiva alla erezione di uno *Studio generale*, e apprezzando i buoni uffici di Galeazzo II Visconti, signore di Pavia, vicario imperiale, concedeva, il 13 aprile 1361, un diploma, col quale istituiva lo Studio *utriusque juris nec non philosophiae, medicinae et artium liberalium*, e gli accordava tutti i privilegi imperiali e reali goduti dagli uguali istituti già esistenti in Bologna, in Montpellier, in Parigi, in Oxford, in Orléans. Come ci lasciò scritto Siro Comi, ebbe esso tosto a fiorire. Infatti vi fu subito innalzata la cattedra di diritto civile, sulla quale nel 1362 saliva Raimondino Cavitelli, che fu seguito nel 1368 da Franceschino Sicleri, forse detto Francesco Isnardo, e nel 1370 da Giovanni da Sesto, quando Agostino Toscani vi insegnava medicina e il celebre Filargo, divenuto Papa Alessandro V, grandemente onorava il nuovo Ateneo pavese, insegnandovi la teologia.

A dare impulso allo Studio di Pavia, Galeazzo, con suo decreto del 27 ottobre stesso anno, stabiliva, sotto forti comminatorie, che tutte le città e terre a lui soggette, anzichè in altri stati, come fino allora si era usato, dovessero mandare i giovani che intendevano addottorarsi in giure od in altre scienze, nell'appena fondato *Studio generale* di Pavia.

Il figlio di Galeazzo II, Gian Galeazzo Visconti, principe ambizioso ed illuminato, emulando l'esempio del padre, appena salito al potere si adoperò a favorire lo Studio pavese, ottenendo nel 1389, come imponevano i tempi, da Papa Bonifacio IX due bolle che gli accordavano importanti privilegi, e vietavano pure agli studiosi dello stato visconteo di recarsi ad altra Università. Tra i rogiti del Griffi troviamo le memorie dei primi rettori dell'Ateneo, e cioè i milanesi: Zenone Corradi nel 1374; Giovanni Prati nel 1375; Beltremola Corrigia o Cornaggia nel 1377. Un Vimercati, un Beccaria, un Ferrari li seguivano, come questi furono ininterrottamente seguiti da uomini distinti che vi vennero da Crema, da Monza, da Trino, da Brescia, da Genova, e via via [1].

Scomparsa la lapide che veniva murata nella chiesa di S. Majolo in Pavia a ricordare Guglielmo Bellingeri, professore di diritto dal 1388 al 1394, i più antichi marmi scritti che ci ricordino lo Studio pavese e l'opera del conte di Virtù, sono quelli che dalla cappella di S. Caterina in S. Tommaso di Pavia vennero trasportati all'Università, e vi furono murati sotto un portico, nella parete che guarda a levante del terzo cortile, a sinistra della scala principale.

Oltre che esserci preziose perchè ci mantengono le memorie di Rettori e Priori quando lo Studio pavese, col nuovo impulso datogli da Gian Galeazzo, saliva a grande riputazione [2], ci riescono interessanti per l'eleganza dei caratteri e il bel dise-

STEMMA DEI BOTTIGELLA.

[1] All'imperatrice Maria Teresa e a suo figlio l'imperatore Giuseppe II deve l'Università di Pavia il suo rifiorimento, ciò che veniva confermato dal ch. Prof. P. Pavesi nel suo erudito e brillante discorso d'inaugurazione degli studi universitari in Pavia il 4 corr.

[2] Nel 1371 già ben venti professori dispensavano gli studi a Pavia.

PIETRA TOMBALE DI BALDO DEGLI UBALDI.

gno degli stemmi gentilizi delle famiglie Jacopi, Cusani, Ferrari, Salsi.

Eccole nella loro pura semplicità:

✠ Hanc totus cetus Studii Papiensis honori
Katerina tuo statuit pia sancta capettam
in qua constituit sua quatuor esse sepulcra.
annis mille suos Phebus tunc volverat ortus
ter centum his iunctis qui secum iure tenebant
lustra novem bis iunctus erat quibus unicus annus
a Cristi natu numeri ratione notata.
Principis illustris Galeaz Vicecomitis atque
virtutum Comitis tunc subdicione Papie
urbs erat et studio generali leta manebat.

MONUMENTO A CATONE SACCO
E LAPIDE A BALDASSARE RASINI.

Existentibus - domino - Batista - de - Jacopo de - Janua - Rectore - iuristarum - et - magistro - Antonio - de - Cusano - de - Mediolano - Rectore - medicorum - et - artistarum - et - domino - Johanne - Petro - de - Ferrariis - Priore - iuristarum - et - magistro - Christoforo - de - Salso - de - Placentia - Priore medicorum - et - artistarum - supradictorum MCCCLXXXX ⊳ - *Die - Primo - Junii.*

Se il pavese legista Giacomo Mangiaria, consigliere ducale, che era professore a Pavia dal 1385 o 1386 al 1387, è ricordato solo da una lapide trasportata all'Università dalla chiesa di S. Majolo [1], l'illustre giurista Baldo degli Ubaldi, da Perugia, ove era nato, venuto nel 1391 a Pavia, ove moriva nel 1400, ebbe qui ricca sepoltura nella grandiosa chiesa di S. Francesco maggiore. Distinta da una bella pietra tombale, fu provvidamente raccolta nella casa ove Baldo degli Ubaldi insegnò, salì in alta riputazione, e dove la sua scuola dovette essere ampliata per raccogliere i molti scolari che la potenza del suo ingegno chiamava a lui. Avendo letta attentamente l'inscrizione che gira attorno alla figura del giurista insigne, la pubblichiamo emendata in alcune sue espressioni :

✠ *Vita labor studia divini cultus amoris*
artes naturae regis fulgentia dicta
legales norme pastorum celica iura
ornant Baldi animum que paudent dogmate claro
quis quia nunc linquit mortalis pondera carnis
dulcia jam gustans auctoris pascua summi
clauditur hic Baldus Francisci teguine fultus
doctorum princeps Perusina conditus arce
Qui obiit anno MCCCC *die* XXVIII *aprilis in aurora.*

La figura di Baldo degli Ubaldi delineata sobriamente come è con una correttezza delicatissima di forma e di sentimento, impone rispetto ed ammirazione, mentre dicono gli storici che fosse piccola e contraffatta. Appare come collocata in una ancona di stile gotico, fregiata degli stemmi della casa degli Ubaldi, nobile ed illustre in Perugia. Il disegno, le linee, le pieghe dell'abito, assai regolari e rigide, ci rammentano la splendida pietra tombale di Ardengo Folperti, uomo d'armi di Gian Galeazzo Visconti, che ora vediamo alla Certosa di Pavia. Con codesto marmo diamo principio a queste illustrazioni, fatte conoscere per la prima volta.

Uno dei nomi eletti nella storia dell'Università di Pavia è quello di Catone Sacco, del quale pure abbiamo un cospicuo ricordo. Fu egli professore

[1] MCCCCXXIII die XXI septembris — Jacet en (?) Jacobus vir clarus de Mangiaviis — Eximius doctor, fons legum et gloria summa — Hic in consilio reliquis cum patribus ipse — Jura dabat populo ligervum sub principe summo — judicis arma gerens justum rectumque volebat — patribus orbertos vigili pietate lumebat.

di diritto civile, con poche interruzioni, dal 1417 al 1461. Legato alla memoria del collegio che fondava per gli oltramontani poveri, il suo nome non

PIETRA TOMBALE DI NICOLINO SANNAZZARO.

si disgiunge da una pregevole opera d'arte. Il monumento che gli veniva dedicato nella chiesa di S. M. del Carmine, fu esso pure opportunamente trasportato nell'Università, ove oggi vedesi sotto il portico del secondo cortile di fianco alle altre pietre scolpite che verremo di mano in mano segnalando.

RELIQVII CATONIS; sono le sole parole che vi si leggono. Se la grossa figura di Catone Sacco, togato, apparisce un po' goffa, ci offre la probabilità della rassomiglianza. Se forse troppo affastellate appaiono le figure dei nove scolari pure togati, che ascoltano la parola del maestro, ci sembra abbastanza buono il disegno delle ornamentazioni, in quello stile gotico che nel XV secolo cominciava a frastagliarsi tanto, ma che qui conserva ancora una certa sobrietà.

La lapidetta che fu murata sotto ci rammenta Baldassare Rasini, che insegnò diritto dal 1427 al 1428, poi retorica, fino alla sua morte avvenuta nel 1468.

Lungo la stessa parete altro monumento, degno di rimarco, è la pietra tumulare, tolta pure dalla chiesa del Carmine, che dignitosamente ci mantiene l'effigie del nobile Nicolino Sannazzaro della Ripa, lettore di diritto dal 1466 al 1469 e morto nel 1477.

Il professore, di una fra le più illustri famiglie del pavese, in atto di dormire colla testa posata su di un cuscino, tiene appoggiate le mani sui libri prediletti, quasi avesse voluto morire vicino ad essi, è vestito della toga, col capo coperto dal berretto dottorale; nella placidezza del sonno eterno, ispira un senso profondo di rispetto e di mestizia. La nicchia architettonica, in cui venne collocata la nobile figura di Nicolino Sannazzaro, contermina in un arco tondo sostenuto da pilastri con capitelli dorici di buon gusto e fiancheggiato da due scudi, che ci recano squisitamente scolpito lo stemma dell'illustre sua casa, diviso nei due campi.

Nella facciata che circonda la nicchia leggesi:

D - N - *de Sancto Nazario de la Ripa — Vita bonum mendax. Longo — dignissime seclo hic tegit extinctum te Nicoline lapis heu quantos — Ticino luctus lachrumasque — relinquis interpres legum consiliique Pater.* MCCCCLXXVII *die* XIII *mensis maii.*

Giasone del Mayno, quel potente ingegno che mandò celebre in tutta Europa sè e l' Università di Pavia quando dal 1467 al 1483 e poi dal 1490 al 1512 insegnava il diritto ad una moltitudine di studenti che venivano alla sua cattedra dai più lontani paesi, è ricordato qui da un piccolo marmo, tolto dalla chiesa di S. Giacomo fuori delle mura di Pavia, che reca il busto di Giasone in profilo, leggiadramente scolpito, e queste sdegnose parole:

Jason Maynus Jure consultus, Eques et Comes quisquis ille fuerit hic requiescit.

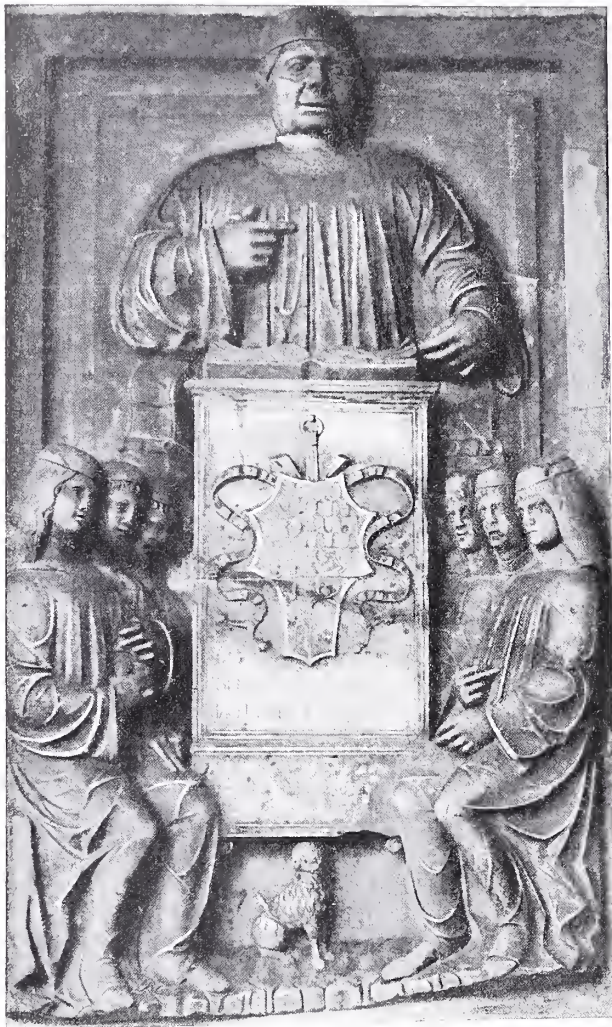
MCCCCXCIIII - *Jason Mainus jure consultus eques caesareus ducalisque Senator.*

RICORDI MARMOREI DI GIASONE DEL MAYNO, CRISTOFORO CASTIGLIONI E FRANCESCO CORTI.

Ricco e ambizioso, aveva acquistato in Pavia un palazzo, che restaurò, e rese singolare per quella famosa *torre del pizzo in giù* da lui fattavi innalzare dappresso, nel 1494, come diceva l'iscrizione:

Sotto l'effigie di Giasone del Mayno fu collocata la lapide che in bellissimi caratteri ci mantiene la memoria del professore Cristoforo Castiglioni, salito sulla cattedra di diritto nel 1483. La parete

si completa con un'opera d'arte che richiama la nostra attenzione, ed è il monumento che Bernardino Corti faceva erigere nella chiesa di S. Francesco a Pavia in onore del professore Francesco Corti di lui padre. Vediamo questo insigne giurista, corretto è il disegno del monumento, che appare una scoltura armonica e ben proporzionata.

Al di sopra dello stemma del casato dei Corti, che è scolpito in basso rilievo di fianco alla cattedra, leggesi:

MONUMENTO A CRISTOFORO BOTTIGELLA.

che insegnò dal 1483 al 1491, seduto sulla cattedra in atto di leggere la lezione alla presenza dei suoi scolari allineati innanzi a lui su una panca che gli sta di fronte. Tanto la panca quanto la cattedra sono riccamente e finamente ornate con eletto gusto. Buoni sono i contorni delle figure e

IVSTVS - UT - PALMA - FLOREBIT.

Sulla base, a sinistra dell'osservatore:

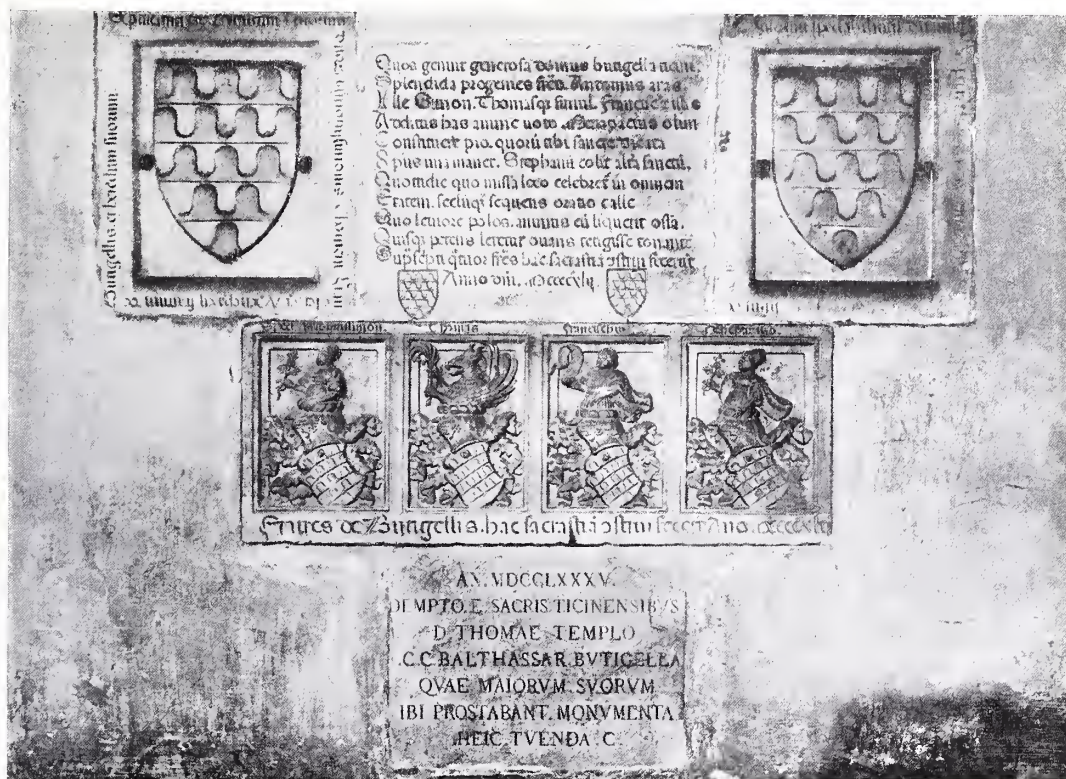
OBIIT - ANNO - 1495 - DIE - 30 IVLII.

Nel lato di sinistra della lunga lastra di marmo che forma la base di tutto il monumento leggesi

quanto segue :

Sacrarum interpres legum sanctissimus olim
Franciscus patriae gloria magna suae
Quem probitas quem cana fides pietasq decorum
Fecerat. Hoc positum marmore corpus habet.

sta aperto innanzi. Inferiormente a questo stemma, scolpito con così eletto gusto artistico, trovansi incise le seguenti parole :

CHRISTOPHOR - BVTIGELLA
MAGNI NOMINIS L.L. INTERPRE

STEMMI DELLA FAMIGLIA BOTTIGELLA.

Ivi nel lato destro :

Bernardinus
Curtius gratus
filius fieri
jussit.

Poco lungi si fa rimarcare la corpulenta persona del professore Cristoforo Bottigella, che domina, dall'alto del ricco monumento dedicatogli, i suoi scolari seduti in atto di ascoltare la sua parola e divisi da un basamento fregiato assai artisticamente dallo stemma della famiglia Bottigella, e lì messo a sorreggere il grosso busto che ce lo rappresenta con espressione di grande verità. Cristoforo Bottigella spiega le leggi scritte in un volume che gli

Lo splendore della pavese casa dei Bottigella, più volte legata in parentela coi conti Cavagna, è ricordato oltrechè da alte benemerenze e dal nome de' suoi celebrati personaggi, anche da palazzi, cappelle, monumenti a Pavia e altrove. Un busto e una lapide in marmo ricordano il pavese Gerolamo Bottigella a Roma, nell'antico convento della Minerva. Bonifacio Bottigella, che nel 1362, quando era priore del monastero di S. Pietro in Ciel, iniziava la famosa *Arca di S. Agostino*, nel 1404 vi moriva ed era onorato di marmorea sepoltura. Degno poi di speciale osservazione è il ricco monumento che i Bottigella avevano nella loro cappella in S. Tommaso di Pavia, murato oggi sotto

PIETRA TOMBALE DI GIOVANNI GHIRINGHELLI.

i portici di una loro fastosa dimora, abbellita da splendide terre cotte, del quale diamo una fedele riproduzione.

Altra bella pietra tombale è quella che chiudeva le ossa del professore di medicina e di filosofia dal 1442 al 1483, Giovanni Ghiringhelli. Intorno alla figura dormente del professore, chiusa nelle morbide pieghe della toga, inspirante una serena placidezza, venne indicato su di una linea, chi era, così:

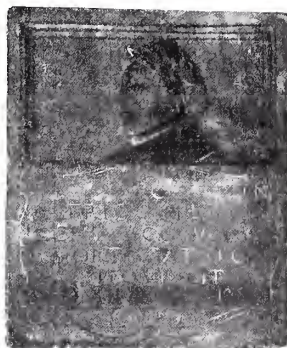
Jo - Ghiringhelti - summi - phitosophi - et - medici — intus - ossa - quere — extra - nomen - quod - tam - parvo - saxo ctaudi - n(on) - potuit.

Qui salutiamo con rispetto il secolo XV che ci diede così simpatiche occasioni di compiacimento artistico. Se non tutte le opere scultorie che abbiamo passato in rapida rivista ci possono accontentare nella stessa misura per gusto, pure in varie di esse la finezza delle linee, come nel monumento di Baldo degli Ubaldi, la sicurezza del disegno del ritratto di Giasone del Mayno, la correttezza squisita delle figure che decorano il bassorilievo in cui vediamo la figura di Cristoforo Bottigella, la naturale severità del Ghiringhelli, sono fatture che sinceramente si fanno ammirare come nobili e singolari esempi di un'arte che già percorreva con libertà la via maestra del sentimento, e nel conquiderci l'animo, non possiamo a meno di sentirci spinti ad apprezzare la perizia non comune di artefici pur troppo rimasti sconosciuti, evidente nelle opere da essi qui compiute.

PIETRA TOMBALE DI ANTONIO BRACHET.

A questo torno di tempo spetta un altro bassorilievo che più umilmente si lega alla modesta esistenza di un giovane studente straniero di diritto nell'Ateneo pavese. Antonio Brachet, un nobile francese chiamato fra noi dalla grande reputazione di quei nostri sommi maestri, ci è innanzi, togato, in atto di riposare eternamente. In pessimo francese ecco quanto ci dice dello sventurato giovanetto un'iscrizione che gira attorno alla di lui figura :

Cy - gist - noble - Home - leu - Messir P. — Antoine - Brachet - natif d'Orleans - jadis - escolier - estudiant en Loix - a - Pavie - le - quet — trespassa - le primier - jour - daoust — lan - mil cinq - cens - et - quatre - pries - Dieu - pour - son - ame.

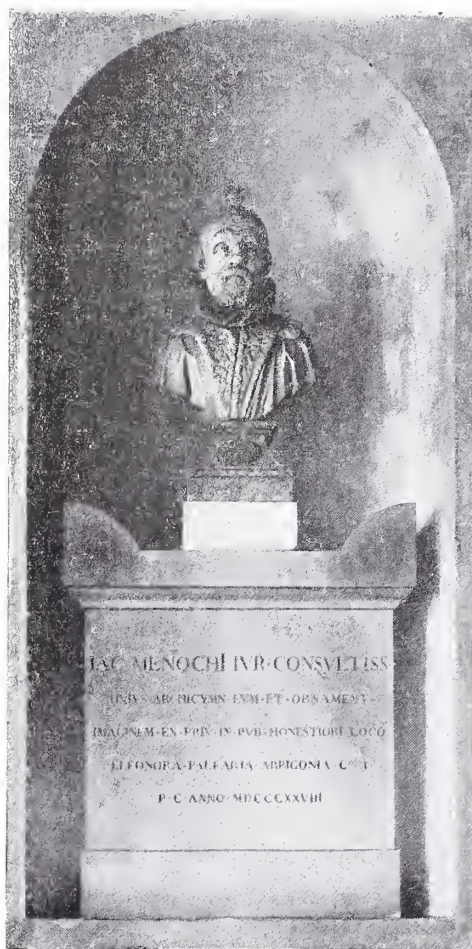
La morbidezza delle pieghe della toga, la naturalezza dell'atteggiamento della persona, mesta e tranquilla, la semplicità castigata dell'insieme, dànno a

LAPIDE A GIOVANNI AUGUSTO VEGIO.

quest'opera scultoria non minor valore delle altre.

Siamo entrati nel secolo XVI. Piano piano veniamo sulla via segnata tanto luminosamente dai

MONUMENTO A FRANCESCO RIPA DI S. NAZZARO.

nostri insigni artisti, che seppero camminare in modo di addimostrare quella franchezza di passo, che ci condusse così presto alla sommità della nostra gloria, anche nel geniale e sublime campo delle arti belle.

L'altro giureconsulto, che insegnò dal 1520 al 1535, è Francesco Ripa di S. Nazzaro: Un fastoso monumento fu a lui dedicato, nel quale egli, circondato da molti ascoltatori, apparisce robusto e grasso, mentre spiega il diritto.

BUSTO DI JACOBO MENOCHIO.

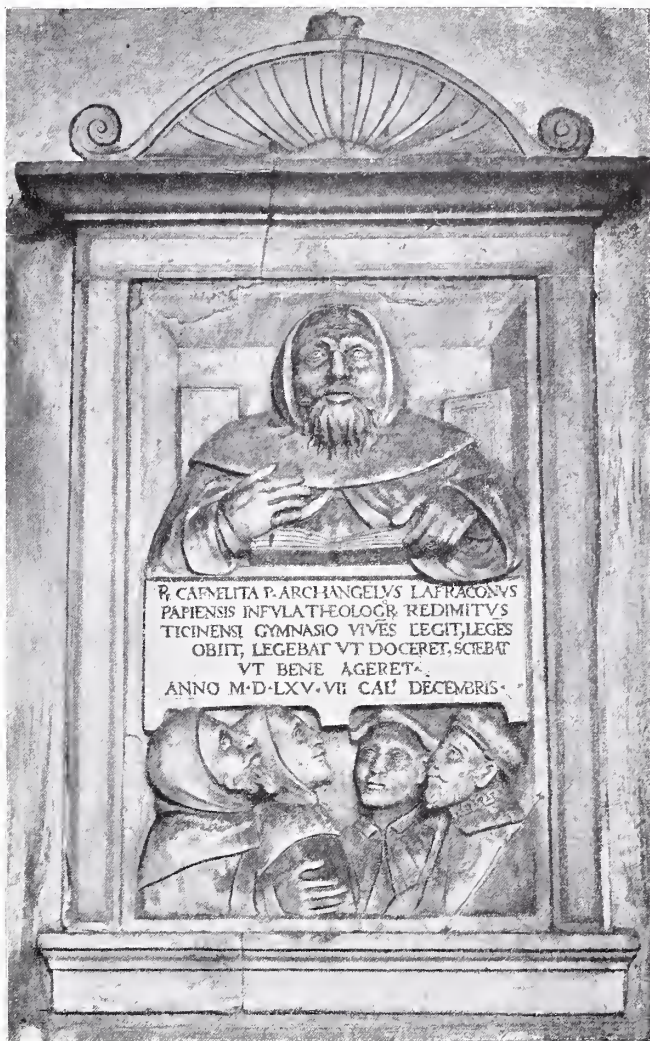
Nello stesso luogo sono murati i ricordi di due legisti che si seguirono nell'ammaestrare i giovani accorrenti in numero grandissimo all'Università di Pavia. Abbiamo in alto l'effigie di Giovanni Augusto Vegio:

Jo - Aug - Vegii - Ticinen
Patricii - splend
ac - jnre consulti - q
mort - erat - hic
requiescit
MDXII - *15 - Xbris.*

Joe Franc de sancto Nazario a Ripa
jur. cons. Primi nominis senatori duc.
Com. Palat. Helena Gentilis uxor
et sex liberi. Hoc hospes potes
extimare saxo, humani nihil
esse non caducum.

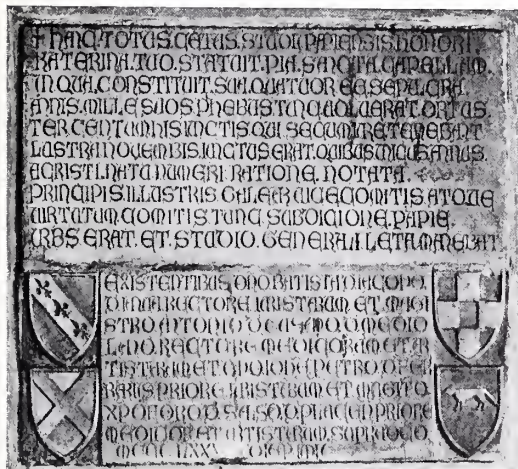
Il busto, donato all' Università dalla marchesa Paleari, ci conserva, con grande espressione di verità, le sembianze del professore Jacobo Menochio, che impartì, con tanta rinomanza, le cognizioni del diritto, dal 1555 al 1589.

Lì presso abbiamo la grossolana figura di quel carmelitano, pavese, della famiglia dei Lanfranconi, il padre Arcangelo, che fu professore di filosofia e di lettere dal 1536 al 1565.

In mezzo a queste marmoree ricordanze di un passato glorioso, spicca per grandiosità di forme e per ricchezza di scolture il monumento onorario dedicato ad Andrea Alciato. Qui si può dire, con-

MONUMENTO AL PADRE ARCANGELO LANFRANCONI.

Questa scoltura, trasportata nell'Università di Pavia dalla chiesa di S. M. del Carmine, se non altro, improntata come è da sincera naturalezza nelle faccie e nelle figure, ci persuade della loro rassomiglianza cogli originali.

trariamente a quanto avvenne per altri uomini celebri, che la maestosità del marmo proporzionasi alla maestà del personaggio. Va qui segnalato il nome di Francesco I Sforza, che strappava a Francesco I di Francia questo genio, che tanto fulgida-

MONUMENTO AD ANDREA ALCIATO.

LAPIDE COMMEMORATIVA DELLA FONDAZIONE DELLA CAPPELLA DI S. CATERINA.

mente seppe illuminare di vivissima luce questo centro di dottrina. Egli, che forse pel primo accoppiò lo studio della storia a quello delle leggi per illustrare queste con quella, fu filosofo e storico insigne oltre che celebrato giureconsulto.

Desidero finire questa breve rassegna artistica col descrivere un giojello, che pure abbellisce queste classiche pareti. Trattasi dello stemma dei Bottigella che essi tanto finamente fecero scolpire da artista provetto per decorare forse una delle sepolture che tenevano nella chiesa di S. Tommaso, e ci rammenta gli stemmi, pure dei Bottigella, pure preziosissimi, che indicai antecedentemente. Ora ci è dato di poter ammirare il simpatico giojello al di sopra delle due più antiche lapidi che furono ricordate all'inizio di queste note.

Non posso, abbandonando l'Università di Pavia, trattenermi dal mandare un riverente saluto all'immortale immagine di San Pio V, che al lustro di essa concorse così efficacemente coll'istituzione del celebre collegio Ghislieri, dal quale tanta larghezza di secolare beneficio venne agli studi e alle scienze.

Riproduciamo, pure pei primi, anche questa imponente statua, dovuta allo scalpello di Francesco Melone di Milano, che se non si fa ammirare per massima correttezza di disegno, si fa però segnalare come un'opera ricca di immaginazione, e pertanto un ricordo degno di uno degli uomini più benemeriti del nostro paese, e di una delle più grandi figure dell'età sua. Non si possono disgiungere i nomi di Galeazzo II e di Gian Galeazzo Visconti, di Maria Teresa e di Giuseppe II, da quelli del Cardinale Branda Castiglioni, di S. Pio V Ghislieri, di S. Carlo Borromeo, nella storia dell'Università di Pavia.

A. CAVAGNA SANGIULIANI.

APPENDICE.

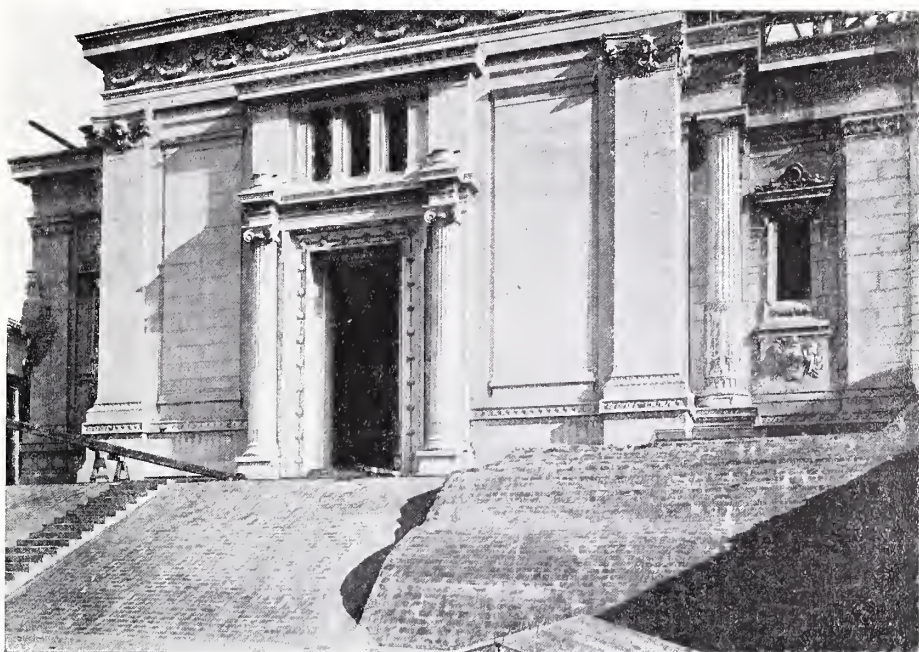
V'è chi vorrebbe legare agli studi universitari un antico palazzo, in Pavia, edificato, pare, da un nobile di Valenza, poi passato ai Conti Lonati, ai

MONUMENTO A S. PIO V.

Conti Gambarana, ai Conti Paleari, e finalmente ai Suini e ai Manfredi, perchè al di sopra della magnifica porta della sua fronte, dallo stupendo arco a sesto acuto in artistica terra cotta, leggesi una curiosa iscrizione, fin qui rimasta di senso oscuro, così trascritta dal Bossi nelle sue memorie ticinesi:

Hac quicumque mea de dictus Episcopo noscas
Has dedit insignes fieri Vincentius aedes
quem probat ipsa virum, genuitque Valentia clarum
ac fovet hoc grata studio turrita Papia.
anno MCCCCLVI.

Lasciamo agli studiosi la cura di spiegare il senso di queste parole.

PAVIA — PORTA DEL PALAZZO MANFREDI.

MONUMENTO A VITTORIO EMANUELE — FINESTRE ESTERNE DEL MUSEO DEL RISORGIMENTO.

GIUSEPPE SACCONI E IL MONUMENTO A VITTORIO EMANUELE

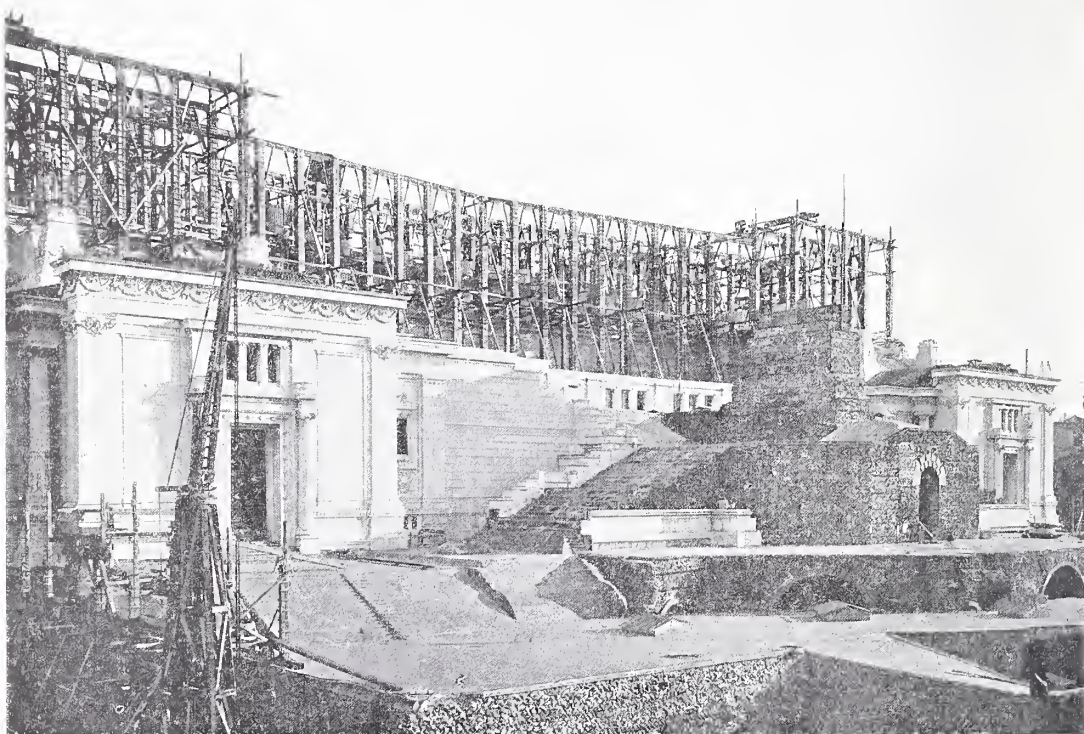
LA morte di Giuseppe Sacconi ha segnato un vero lutto per l'arte italiana: sulla salma di lui non si sono accesi i fuochi fatui delle piccole cose e delle piccole persone, non si sono alzate le vuote parole di cordoglio che accompagnano le mediocrità e i pigmei della terza Italia, ma un vero, sconfinato senso di dolore ha invaso quanti conoscevano di persona o di nome il grandissimo artista che è sparito. La sua figura gigantesca non è stata profanata dalla miseria e dalla volgarità: ma essa è scomparsa dinanzi a noi accompagnata da lagrime sincere, da un rimpianto sentito. Nè altrimenti poteva accadere.

Vi è stato qualche cosa di eroico nella morte di Giuseppe Sacconi, qualche cosa di così grave e solenne che ancor ne riempie di stupore e di angoscia. L'opera colossale ha voluto la sua migliore vittima, la materia bruta ha trionfato dell'idea. Ma vi è in questa lotta tragica un senso di così nobile grandezza che noi possiamo a pena intravvederlo non che sentirlo. L'artista ha pagato di persona la sua ardacia: il monumento animato da una così

GIUSEPPE SACCONI.
(Fot. Colamedici, Roma).

alta idea, che deve compendiare e riassumere ogni gloria migliore, che deve esprimere e significare ogni grandezza d'Italia, ha seppellito sotto la sua mole enorme l'artista geniale. Ma lo spirito di lui aleggia ancora e aleggerà sempre sopra l'opera grandiosa, sopra il fulgore dei marmi composti a vita immortale. Il sacrificio dell' uomo glorifica così l' artista magnifico.

la persona dell'artefice innanzi all'opera eterna? Chi costruì le piramidi d'Egitto, chi innalzò il Partenone meraviglioso? L'opera che ha voluto la sua vittima ne glorifica così lo spirito immortale.

Il Sacconi ha legato il suo nome a questo monumento eterno che rappresenterà nei secoli ciò che di meglio ha creato l'arte italiana, ravvivata con la unità della patria, che significherà nella sua

MONUMENTO A VITTORIO EMANUELE — STATO DEI LAVORI.

Giuseppe Sacconi non ha veduto compita l'opera sua, ma egli ha potuto lasciarla alla vigilia del suo compimento, perfetta e intera nei suoi piani com'era nella sua mente, avviata sicura verso il suo coronamento finale, così che, pur sparito l'artista che l'avvivò del suo spirito, l'opera troverà la sua perfetta ragione d'essere. Essa era già viva nella sua mente innanzi che pur la prima pietra ne fosse stata collocata: e tale qual'egli la vide nella sua fantasia, viva sul colle sacro, apparirà fra non molti anni e per sempre. Che cosa è più

mole solenne la migliore affermazione delle nuove energie, il migliore trionfo delle alte idealità dell'Italia nuova. Questo monumento assumerà quindi la sua grande importanza nei secoli e sarà per dire così solenni parole quali i monumenti eterni, caratteristici e significativi di età e di popoli. Esso non è lontano dal suo compimento e se le inframmettenze politiche e le ristrettezze economiche non ne turberanno il suo progressivo sviluppo, fra non molti anni risplenderà al bel sole di Roma.

L'opera magnifica oggi è ancora nascosta dai

palchi delle costruzioni, ma non poche parti già mostrano la loro bellezza superba, e se le travi e i legni che tanto la nascondono potessero sparire, essa si mostrerebbe assai più avanzata di quanto non si supponga dai più.

La sua meravigliosa bellezza risplende tuttavia anche oggi, a malgrado della sua incompiutezza, attraverso le impalcature che la celano e nelle poche parti scoperte. Quale oggi già appare, essa mantiene la grande promessa formulata col progetto che vinse il concorso, anzi la sorpassa. È questo monumento una glorificazione solenne di tutta la nobiltà artistica d'Italia, chè Giuseppe Sacconi ha apportato nell'opera sua uno spirito così altamente filosofico, che il suo monumento acquista un significato altissimo quale nessun'altra opera dei nostri tempi ha mai tentato esprimere.

Il Sacconi aveva compreso la grandezza dell'impresa alla quale si accingeva, chè non si trattava di erigere un monumento bello, ricco e grandioso, degno ornamento della città, ma occorreva esprimere nell'opera d'arte un pensiero non caduco, la continuità e la forza della tradizione della stirpe italica nel monumento al Sovrano che aveva riunito le sparse membra della Patria. Però Giuseppe Sacconi non ha soltanto affermato il rispetto alle tradizioni dell'architettura italiana, ma ne ha indagato, « con potente intuizione d'artista, le origini più remote, sino a toccare quell'unità della prisca arte italica della quale egli aveva, primo tra gli architetti moderni, sentite, analizzate e ricomposte le proporzioni e lo stile perchè fosse simbolo e vincolo ai popoli dell'Italia nuova ». I monumenti romani, ch'egli aveva cominciato a studiare sotto la guida di Luigi Rosso, gli avevano mostrato un lato solo di quell'immenso poliedro ch'egli voleva analizzare e sviscerare; i pochi monumenti dell'età repubblicana e le decorazioni fittili dei templi più

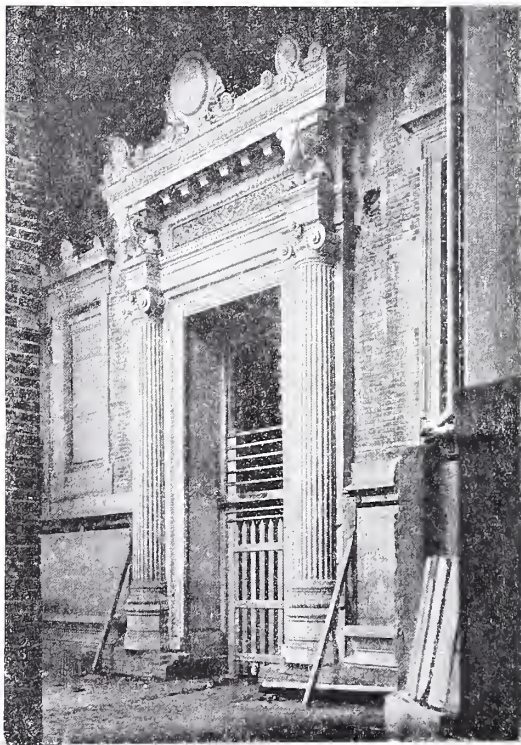
MONUMENTO A VITTORIO EMANUELE — LATO OVEST.

PARTICOLARE DELL'ESTERNO DEL MUSEO DELLE BANDIERE.

Chi studii con amore questa grande opera architettonica (ed essa potrà far scuola a tante generazioni d'artisti) noterà passo passo i richiami al nostro passato glorioso, dall'antichità più remota attraverso i vari periodi romani fino al più bel fiorire del Rinascimento. E scoprirà, con meravigliosa sorpresa, la grande unità che collega i vari momenti della nostra architettura e quale straordinaria virtù di adattamento e di trasformazione abbia ancora questo bel ceppo antico. L'arte classica, richiamata alle sue fonti più pure, appare quasi come una cosa nuova. Il vecchio tronco glorioso dà nuove fronde, ricche e robuste, nuovi fiori di grazia e di maestà.

Così ogni cosa si rinnovella e si ringiovanisce, trova la sua ragione d'essere in questo monumento: la decorazione e la parte ornamentale si compenetrano nell'opera architettonica, ne divengono il complemento indispensabile. E ogni cosa è guidata e regolata da quel senso dell'armonia delle parti che diviene ogni giorno più raro nella architettura moderna, ogni parte rimane ristretta nelle sue possibilità e nelle sue necessità, collaborando all'in-

arcaici dell'Etruria, del Lazio, della Sabina e della Magna Grecia, dovevano rivelargli i caratteri più perspicui dell'arte italica. Da questo studio amoroso e paziente egli ha tratto la sua migliore originalità, come il suo miglior titolo di gloria. Per opera sua l'architettura è tornata, almeno una volta, a rappresentare ed esprimere l'indole e le attitudini di una razza.

Questa grandissima idea ricollega Giuseppe Sacconi ai maggiori architetti del nostro Rinascimento. Per lui, come per quelli, l'architettura non è una cosa astratta, campata in aria, da creare e trasformare a capriccio, ma essa si spinge attraverso le tradizioni a ritrovare l'indole genuina e primitiva d'un popolo. In questo monumento la parte puramente architettonica, la parte decorativa e la parte scultorica si accordano e si compenetrano nell'unità ideale dell'opera d'arte. Motivi architettonici e decorativi, tratti da ogni vestigio dell'antichità e dai monumenti del Rinascimento, sapientemente e opportunamente rinnovati, concorrono a questa mirabile opera di bellezza. Così le virtù migliori della nostra tradizione, le glorie più fulgide del nostro passato, sono chiamate a comporre il monumento epico della terza Italia.

PORTA DEL MUSEO DELLE BANDIERE.

sieme secondo il suo valore e la sua importanza. Nessuno equilibrio, così, è possibile, nessuna esagerazione tra le parti puramente architettoniche e le varie parti decorative; e da questo fortunato accordo nasce la grande nobiltà del monumento.

Simbolo vivente della patria rinata a vita nuova, il monumento a Vittorio Emanuele afferma così le migliori energie dell'arte italiana e appresta il profondo ammonimento a tutti gli artisti, chè nella tradizione e negli ammaestramenti del passato l'Italia può ritrovare ancora la sua antica grandezza.

*
* *

La linea architettonica di questo monumento è assai semplice, ma essa è venuta lentamente svolgendosi dal primitivo progetto, più complicato e meno armonico. Dal centro del monumento una ampia scalea ascende, dividendosi in due larghe rampe, ad una prima piattaforma, sulla quale, circondato dalle statue degli eroi della Patria, sarà collocato l'altare della dea Roma. Da questo, altre scalee ascendono alla seconda piattaforma sulla quale sorgerà la statua del Re. Un alto porticato solenne, fiancheggiato da due ampi propilei dedicati all'Unità e alla Libertà, farà da sfondo alla statua e coronerà il monumento. Per tutto, lungo le scalee, sull'alto dei propilei, intorno all'altare della dea Roma, le sculture esprimeranno l'armonia magnifica che regge questa incomparabile opera. Anche in questa parte decorativa il Sacconi ha voluto affermare l'unità della sua grande concezione, e ha disegnato e modellato, in gran parte, i bozzetti di queste sculture affinchè gli scultori chiamati a compiere questo grande lavoro fossero tutti guidati da una stessa idea direttrice, e tutte le parti scultorie fossero più facilmente in armonia con la parte architettonica.

PIEDESTALLO DELLE BANDIERE.

GALLERIA DEL MUSEO.

Per questa ragione il Sacconi non avrebbe voluto nel centro del suo monumento la statua equestre come l'aveva ideata e come l'ha eseguita il compianto Chiaradia. Un cavallo che caracolla mal si comprende in questo severo, classico e calmo monumento. Il Sacconi, anzi, al quale si sarebbe dovuto rimettere il giudizio assoluto intorno all'opera rimasta incompiuta del Chiaradia, avrebbe voluto che non una statua equestre sorgesse sul monumento, ma una statua seduta che meglio si sarebbe accordata con tutto l'insieme. Vittorio E-

manuele seduto sul trono poteva ben essere incoronato da una vittoria e la scultura avrebbe più solennemente espresso il pensiero del monumento. Disgraziatamente, l'infelice cavallo modellato dal Chiaradia, salirà a turbare la calma solenne dell'opera del Sacconi, giacchè una commissione eletta apposta per giudicare l'incompiuto lavoro del Chiaradia ha dato incarico ad un altro scultore di terminare e migliorare il disgraziato cavallo.

a quelle delle quadrighe sui propilei, significherà il trionfo e la gloria dell'unità italiana.

Così questo monumento creato per l'eternità resterà nei secoli a rappresentare l'anima nuova dell'Italia, la nuova vita della patria, a significare ed esprimere, come i monumenti eterni della Grecia, un concetto altissimo di poesia nazionale.

ruscus.

PIEDESTALLO DELLE BANDIERE.

Non questa era la statua che avrebbe dovuto sorgere in mezzo al monumento grandioso ove tutta la parte scultorica e decorativa risponde a un così regolato ritmo di grandezza e di bellezza. Volano le agili vittorie a recar palme e corone di trionfo a tutti i martiri dell'Italia nuova, volano a recar fiori innanzi all'ara della dea Roma, sulle basi delle antenne trionfali, sul fastigio dei propilei. E sul fondo del monumento, innanzi a tutto il cielo di Roma, si apre l'ampio portico trionfale. Sessanta colonne d'ordine corinzio, del tipo di quelle del tempio dei Dioscuri (il tempio che il Sacconi prediligeva fra tutti quelli del foro), comporranno questo meraviglioso portico, che, dai capitelli coronati di quercia alle vittorie dei musaici interni e

*
* *

Giuseppe Sacconi nacque in Montalto (Ascoli Piceno) nel 1854. Cominciò i suoi studi sotto la guida di un valente e dimenticato artista, il Carducci, che gli apprese i primi rudimenti dell'arte, e che egli ricordò poi sempre con animo riconoscente. Venuto a Roma, frequentò l'Istituto di Belle Arti, ove ebbe a maestro Luigi Rosso, che gli fu guida preziosa nello studio dei monumenti romani, e, uscito dall'Accademia, cominciò a lavorare nello studio dell'architetto Carimini. Giovanissimo ancora, tentò la fortuna nel grande concorso internazionale per il monumento a Vittorio Emanuele. Il progetto che stabiliva di decorare la grande esedra di Termini con un porticato racchiudente una colonna onoraria fu vinto dal francese Nénot, e il Sacconi ottenne il secondo premio. Ma la località e la forma del monumento non apparvero convenienti alla

solennità del fatto storico che questo doveva commemorare e fu bandito un secondo concorso, anch'esso internazionale, che stabiliva il Campidoglio come sede della grande opera d'arte. In questa seconda gara il nuovo progetto del Sacconi ottenne ad unanimità la palma.

Questa grande vittoria lanciò all'immortalità il nome del giovane architetto; pure il suo trionfo non lo distolse dall'assiduo lavoro, non lo fece pago ancora dell'opera sua e nei lunghi anni dell'esecuzione del monumento, apportò al suo progetto modificazioni e miglioramenti così notevoli da trasformarne quasi affatto il primitivo bozzetto. Mentre attendeva a questo lavoro colossale eseguiva pure il restauro della basilica di Loreto e reggeva l'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria, apportando anche in questa opera delicata il suo finissimo senso d'arte e la sua perizia straordinaria.

In questi ultimi anni egli fu incaricato di costruire la cappella espiatoria eretta a Monza in memoria dell'assassinio di re Umberto, ed anche in quest'opera il Sacconi ha mostrato tutta la grandezza e la nobiltà dell'arte sua.

Con lui l'Italia ha perduto veramente uno dei suoi figli migliori. Così giovane ancora e così pieno di vita, l'Italia attendeva da lui opere molte e grandi. La miseria attuale di tanta parte dell'architettura italiana ha fatto riguardare al Sacconi come ad un vero salvatore.

La sua grande opera è troncata, ma il suo monumento al re Vittorio Emanuele sarà scuola preziosa per l'architettura italiana.

NECROLOGIO.

Vitalini (Francesco), nato a Fiordimonte nel 1865, ma romano d'adozione per aver vissuto fino dall'infanzia nella città gloriosa dei sette colli, egli si era fatto notare ben presto nel giovanile gruppo pittorico italiano, accaparrandosi simpatie ed ammirazioni, pei suoi paesaggi di una delicata freschezza di colore, di un'amabile finezza di disegno e, più d'una volta, esaltati da un sottile soffio di poesia, ma il successo più vivo e meritato doveva ottenerlo con le sue acqueforti a colori, la cui prima bellissima serie, che ottenne l'onore davvero insigne di essere acquistata in pari tempo per la *Galleria d'arte moderna* di Roma e per quella di Venezia, l'espose nella mostra veneziana del 1901.

Ripigliando, pel primo in Italia, una tecnica a torto per lunghissimo tempo trascurata e disdegnata, egli vi addimostrò subito una rara maestria: le sue acqueforti a colori presentavano, difatti, una delicatezza soave di tinte, una grazia elegante di disegno, un'abile piacevolezza nel modo con cui la scena di campagna o di laguna era tagliata, che seducevano le pupille così degli intenditori come dei profani.

Innamoratosi dell'arte incisoria, il Vitalini, durante vari anni, consacrò ad essa quasi tutto il suo tempo e le risorse preziose del suo ingegno acuto, vivace e paziente, in modo che ben presto nessun

FRANCESCO VITALINI.

secreto di essa gli rimase ignoto, come eloquentemente lo dimostrò il suo trattato dell'*Incisione su metallo* (Danesi editore), sotto ogni riguardo eccellente e di cui, nella prefazione, io potetti, con piena convinzione, scrivere: « Questo volume, in cui, con tanto amore e con tanta minuziosa accuratezza, Francesco Vitalini spiega ed analizza le tecniche svariate dell'incisione su metallo, possiede, a parer mio, un pregio che è fra i maggiori che possa avere un libro: giunge alla sua ora ».

A questo primo trattato io cercavo d'indurlo a far seguire un secondo sulla litografia ed un terzo sull'incisione su legno ed egli pareva quasi persuaso a darmi ascolto, tanto che erasi applicato allo studio della litografia, con quell'impegno e quel fervore che metteva in ogni cosa che riguardasse l'arte, e parecchi saggi interessanti dei suoi nuovissimi studi mi aveva mandati la scorsa primavera e di essi uno più degli altri caratteristico, che rappresentava un effetto di neve, lo mandò all'attuale esposizione di Venezia.

Un rinnovato trasporto per la pittura ad olio, alquanto da lui trascurata nell'ultimo lustro, lo persuase prima a dipingere il trittico oltremodo pregevole, che una pedantesca interpretazione di regolamento fece esporre quest'anno a Monaco piuttosto che a Venezia per cui era stato eseguito, e poi ad andare a cercare in alta montagna l'ispirazione per un nuovo suo quadro. L'amore entusiastico per l'arte sua doveva, ahimè!, stavolta riuscirgli fatale, chè, in una delle sue escursioni alpine, un mese fa circa, egli, per un caso disgraziato e crudelissimo, precipitava in fondo ad un burrone e vi trovava la morte, di cui gli amici che ne apprezzavano, non soltanto l'ingegno fervidissimo, che dava proprio adesso i suoi frutti più gustosi, ma anche le rare doti di cuore buono e generoso non riescono a consolarsi.

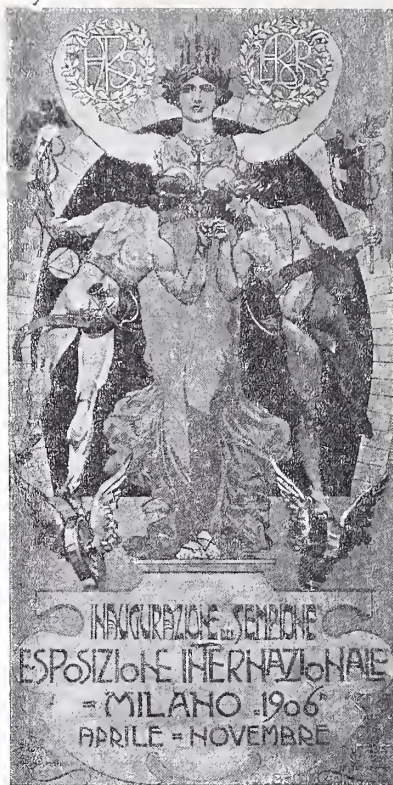
VITTORIO PICA.

IL CARTELLONE PER L'ESPOSIZIONE DI MILANO DEL 1906.

Fu in seguito a due pubblici concorsi, riusciti di esito non soddisfacente benchè vi partecipassero un gran numero d'artisti di tutte le parti d'Italia, che il Comitato direttivo dell' Esposizione di Milano decise, con saggio pensiero, di rivolgersi per l'affisso murale figurato, che ne doveva dare il pubblico annunzio, a G. M. Matalonj, il quale ai concorsi non aveva partecipato e per comune consenso è riconosciuto come il più elegante ed il più concettoso rappresentante nel nostro paese della modernissima graziosa e vivace arte cartellonistica, mentre, insieme con l'Hohenstein ed il Dudovich, è assai apprezzato anche all'estero.

Il Matalonj è vecchia e stimata conoscenza dei lettori dell'*Emporium* ed essi sanno che in ogni sua composizione murale ritrovansi, in una mirabile varietà di figurazioni originalmente e suggestivamente simboliche, una concettosità sottile e poetica, un sapiente accordo di tinte tenere, un'accorta distribuzione della scritta, in modo da contribuire, con la snella eleganza di sagoma dei caratteri, all'armonioso insieme ornamentale, ed una rara grazia plastica di disegno. Ebbene, la squisita fantasia decorativa del valente pittore romano ha avuto agio di manifestarsi, ancora una volta, gustosamente in questa novissima opera, che lo scorso mese è comparsa, come un giocondatore sorriso d' arte, sulle cantonate di Milano, attristate per solito da tutto un uggioso dispiegamento di affissi chiassoni e volgari.

G. M. MATALONJ — CARTELLONE.

Peccato che, come può accertare chi ha veduto l'originale mataloniano, la riproduzione fattane dalla Ditta Armanino di Genova lasci molto da desiderare e sia sotto più di un aspetto addirittura traditrice! Speriamo che il Comitato direttivo dell'Esposizione di Milano, rispettoso dei diritti dell'arte e riguardoso verso l'artista da esso spontaneamente prescelto, voglia ben presto fare eseguire una nuova edizione del bel cartellone del Matalonj, in cui, tenendosi con doverosa cura fedeli all'originale, siano ristabilite così la morbidezza di modellatura dei due nudi come la delicatezza dei rapporti cromatici ed in cui sopra tutto si faccia scomparire quella scritta così invadente e di un azzurro così stonato, per averne voluto, chissà perchè, alterare arbitrariamente le proporzioni ed il colore.

P.

Farina Lattea Italiana

PAGANINI VILLANI & C. - MILANO

Esigere la Marca di Fabbrica

Esigere la Marca di Fabbrica

IL PIU' COMPLETO ALIMENTO PEI BAMBINI

Fornitori della R. Casa

CARROZZERIA ITALIANA

& CESARE SALA

SOC. ANONIMA - CAPITALE 2 MILIONI - VERSATO 1.400.000

Grandioso Stabilimento per Carrozzerie di Lusso
Automobili - Carrozze a Cavalli

MILANO = Corso Sempione, 45 = **MILANO**

Vol. XXII N. 132

EMPORIVM

Dicembre 1905

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE - LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ

Direzione ed Amministrazione
Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo

Fascicolo L. 1. Estero L. 1.30.

INDAGINI DI GEOGRAFIA COMMERCIALE
INIZIATE DALLA SOCIETÀ GEOGRAFICA ITALIANA
NEL BACINO ORIENTALE DEL MEDITERRANEO.

La necessità di una espansione economica, conseguenza diretta dei cresciuti bisogni — sia per l'esportazione, quando la produzione nazionale è esuberante, sia per l'importazione, per sopperire alla mancanza o alla deficienza, di generi necessari alla vita — si è nei tempi recenti accentuata al punto da determinare nuove considerevoli correnti di traffico, specialmente marittime; mentre quelle già esistenti hanno veduto notevolmente accrescersi la loro portata, sia per l'accresciuta quantità dei mezzi di trasporto, sia per la migliorata qualità e l'aumentata capacità di trasporto dei singoli mezzi.

Così: tanto gli Stati d'Europa in generale, quanto la grande Unione Americana, hanno stabilito, si può dire, una gara continua, quasi unicamente economica, a base di commercio e di scambio.

L'Italia, pur non essendo nel novero degli Stati che, in complesso, producono più del bisogno, oggi però è giunta, per qualche genere, a partecipare a questa gara con reale vantaggio; mentre poi, come paese manchevole o scarsamente provveduto di alcuni altri generi, quali ad esempio il carbone, il ferro, i cotoni, le lane, i cereali, il petrolio ecc., ha notevolmente accresciuto le proprie importazioni, per sopperire ai bisogni di una popolazione che si viene facendo sempre più densa e sempre più lavoratrice, e per nutrire industrie giunte ad alto grado di perfezione, come p. es. l'industria serica. La sua privilegiata posizione geografica, a cavaliere di tre continenti, dividendo in due parti pressochè uguali il Mediterraneo, le conferisce, oggi più che mai, una grandissima importanza come via di transito per gli scambi dell'Europa centrale, specialmente coi paesi d'oltre Suez.

Ma l'espansione economica, naturalmente accompagnata da rischi non bene valutabili sempre *a priori*, esige la preventiva esatta conoscenza dei luoghi che si scelgono come campo delle transazioni commerciali che la costituiscono. Per questo i popoli più intraprendenti, nella seconda metà del secolo passato si accinsero quasi simultaneamente, allo studio di lontane regioni, dal particolare punto di vista dello sviluppo dei traffici nazionali.

Sin dal 1866, il compianto nostro socio contrammiraglio (allora capitano di fregata) Vittorio Arminjon, nella sua qualità di comandante della *Magenta* conchiuse, in nome dell'Italia, i primi trattati di commercio con la Cina ed il Giappone. Dopo di lui quasi tutte le Regie Navi che si spinsero sino a quei lontani paesi, aggiunsero qualche cosa alle prime trattative della *Magenta*, onde l'Italia per mezzo dei suoi marinai, pionieri dovunque e per qualsiasi nobile od utile cimento, intavolò con l'Estremo Oriente relazioni di scambio, alle quali parve riserbato un prospero avvenire. Per molti anni la realtà non corrispose alle speranze; nè qui è luogo a discorrere delle cause molteplici che trattennero questo sperato sviluppo economico italiano, nei paesi aperti al traffico europeo col taglio dell'istmo di Suez. Una sola ne ricorderemo: la fatale sosta nello sviluppo della marineria mercantile che, dopo le coraggiose iniziative di Raffaele Rubattino — che la nostra Società riconobbe e premiò con medaglia di bronzo nel 1875 —, senza parlare di quella, sventuratamente mancata, dell'illustre generale e marinaio Nino Bixio, condusse l'industria dei trasporti marittimi ad uno stato di depressione dal quale oggi soltanto accenna a risollevarsi. Già tra le primissime del mondo, solo pochi anni addietro, la nostra marina mercantile, per numero e qualità di navi discese tra le ultime, soverchiata nel progresso rapidissimo dell'ultimo trentennio dalla Germania, dagli Stati Uniti, dalla Russia, dalla Spagna e dal Giappone. I celebri antichi vettori del mare, che arricchirono le gloriose repubbliche medievali videro precipitarsi sul campo della gara nuovi concorrenti, e li

lasciarono fare. Nè si può dire che lo Stato sia rimasto indifferente, od abbia trascurato d'incoraggiare la marineria mercantile. Le somme erogate solo nell'ultimo ventennio sotto forma di sovvenzioni, di premi di navigazione, di compensi per costruzione, sono rilevanti, anche se considerate in relazione a quanto altri Stati hanno fatto per le loro marine mercantili; tuttavia il materiale navigante non si è rinnovato che in misera proporzione, e nello scarso rinnovamento non ha fatto che passi insignificanti verso la modernità.

Questo stato di cose, che si può dire generale per i traffici marittimi, ha condotto anche ad una depressione dei nostri commerci con l'Oriente Mediterraneo, che fu campo di attivissimi scambi commerciali sino dai tempi delle repubbliche del medio evo; e solo da pochi anni si viene accentuando un novello risveglio, che dobbiamo augurare durevole. La civiltà contemporanea è penetrata con vigoria anche in regioni lungamente rimaste in uno stato di assopimento commerciale; e per opera di popoli europei, fra i più intraprendenti, si viene compiendo con una certa rapidità la *mise en valeur* di paesi e di risorse naturali sino a poco fa ignorati quasi, trascurati certo da lungo tempo.

Nessun campo, dunque, si presentava così acconcio per un primo tentativo da parte della “ Società Geografica Italiana „, quand'essa deliberò di dedicare una parte della propria attività a studî di geografia economica e commerciale, come preparazione per un migliore sviluppo di iniziative pratiche a vantaggio del paese.

L'Oriente mediterraneo, così bene descritto dal Teso nel suo libro *L'Italia e l'Oriente*, è, per la sua giacitura geografica, per l'immediata vicinanza alle nostre spiagge, per le tradizioni storiche, il più adatto ad una espansione d'interessi italiani. Onde l'iniziativa presa dalla nostra Società sarà feconda di risultati pratici se, come giova augurare, sarà secondata e seguita da altre, alle quali essa è bensì estranea, ma per le quali essa prepara la via: si vuole intendere con ciò, se capitale, industria e

BAIA DI COSLU.

commercio italiani sapranno e potranno, a suo tempo, trarre partito dagli studî che la Società avrà compiuto e cooperare con essa in quest'opera di preparazione a vantaggio dell'espansione economica nazionale.

Tali furono gli intendimenti, tali sono le speranze e l'augurio della “ Società Geografica Italiana „.

Dati i mezzi onde la Società dispone, lo studio non avrebbe potuto essere compiuto nel corso d'una sola stagione.

Perciò il Consiglio, riservando per future campagne il proseguimento, scelse per primo campo di ricerche la regione più ricca e meno conosciuta sotto l'aspetto economico e commerciale, considerato specialmente dal punto di vista italiano: l'Anatolia. E, col benevolo consenso del Ministro della Marina, affidò lo studio di questa regione al socio tenente di vascello Lamberto Vannutelli. Le istruzioni a lui date, che qui si riassumono con qualche breve schiarimento, spiegano l'indole della missione e i limiti che le sono stati assegnati.

1⁰ Caratteri generali del paese dal punto di vista della produzione e del consumo: risorse naturali in genere, prodotti agricoli e minerari, manifatture e industrie diverse, nel loro stato presente e in rapporto ad un possibile maggiore sviluppo industriale italiano; legislazione locale in materia di commercio e d'industrie; ecc.

2⁰ Comunicazioni dalla costa con l'interno: condizioni di viabilità in generale, ferrovie, strade ordinarie, navigazione interna, servizio postale e telegrafico; costo dei trasporti a seconda dei differenti mezzi, sicurezza delle comunicazioni, ecc.

3⁰ Navigazione marittima: in quali condizioni, con quali mezzi e da chi sia esercitata; servizio delle merci, dei passeggeri e dei valori; periodicità degli approdi, quando è il caso; mezzi locali per il movimento delle merci e le operazioni di commercio in generale, costo relativo.

4⁰ Porti ed approdi: condizioni naturali dei porti, ed opere aggiunte dall'uomo per migliorarli; servizi portuari diversi e loro costo.

ENTRATA AL *DEFILÉ* DEL CARA-SU.

5° Scambi: importazione ed esportazione, con riferimento alle annate più prossime, alla bandiera sotto la quale si compiono, alla provenienza e destinazione delle merci, ecc.

6° Diritti doganali: loro regime in generale; esenzioni e privilegi; dazi locali, ecc.

7° Agenzie e rappresentanze commerciali; viaggiatori di commercio: condizioni generali in cui questi ausiliari del commercio esplicano l'opera loro; provvigioni d'uso, ecc.

8° Popolazione italiana residente: emigrati stabiliti e temporanei, loro classificazione secondo la posizione sociale, la professione, il mestiere, ecc. Italiani impiegati nelle amministrazioni pubbliche e nelle case industriali, commerciali e loro agenzie, ecc. Condizioni degl'Italiani rispetto all'immigrazione da altri paesi, dal punto di vista delle preferenze locali, del credito morale di cui godono, della considerazione in cui è tenuta l'opera loro.

Abbonamenti alla "Perseveranza„ 1906

ANNO 47.° MILANO - Via Tre Alberghi, 28 - MILANO **ANNO 47.°**

Il favore del pubblico che non è venuto mai meno alla *Perseveranza*, sopratutto in momenti decisivi per il nostro Paese; il largo consenso nel programma ch'essa ha sin qui difeso con grande coerenza, sincerità e disinteresse, designano più particolarmente l'antico giornale lombardo ad essere interprete del pensiero e della fede nuova delle classi più colte ed operose, devote alla patria e alle libere istituzioni che la reggono.

La *Perseveranza* segue con costante imparzialità il dibattito sulle grandi questioni odierne e s'inspira sempre agli alti interessi del paese.

La *Perseveranza*, che non fu mai un giornale di speculazione, dà anche quest'anno un segno più visibile d'esser aliena d'ogni preoccupazione mercantile, offrendo ai suoi abbonati annui e semestrali **speciali premi gratuiti.**

La *Perseveranza* ha dato recentemente un nuovo sviluppo al servizio telegrafico e telefonico, inaugurando un apposito Ufficio di corrispondenza telefonica a Roma, Piazza Poli, 42; e ha iniziato un servizio di corrispondenza, pure telefonico, con Parigi, per avere le ultime notizie della notte.

L'Amministrazione.

Agli abbonati annui

È dato in **premio gratuito** a partire dal gennaio p. v. e per tutto l'anno 1906 la rivista mensile splendidamente illustrata, edita dai F.lli Treves di Milano:

IL SECOLO XX.

Essa gareggia degnamente con le migliori riviste estere, e forma il complemento del giornale quotidiano in quanto illustra e commenta in modo brillante gli avvenimenti più salienti del giorno, le curiosità più varie e interessanti della scienza e della vita odierna nelle loro molteplici manifestazioni.

È notevole la ricca copia di disegni, di fotografie, di riproduzioni di capolavori d'arte, di scene di eroismo e di virtù, di stampe rare, ecc., il tutto coordinato ad un concetto artistico letterario, scientifico. Un diligente diario riassume brevemente i fatti del mese e li sussidia con fotografie, ritratti, ecc.

L'abbonamento annuo alla *Perseveranza* col premio gratuito del

Secolo XX è a Milano . . . . L. **18**
» » nel Regno . . . . » **20**

I nuovi abbonati a tutto il 1906 riceveranno gratuitamente il giornale durante il mese di dicembre.

Agli abbonati semestrali

È data in dono l'**Enciclopedia tascabile,** repertorio di cognizioni utili per tutti, edizione speciale per la *Perseveranza*. È un volume di pag. x-270, con 30 incisioni e 4 cartine geografiche, rilegato in copertina rosso cupo con fregi in oro. Raccoglie note pratiche e compendiose di anatomia, architettura, aritmetica, biografia, chirurgia, cognizioni utili varie, commercio, doveri di società, economia domestica, famiglia, farmacia, fisiologia, fotografia, geografia, geometria, imprese, invenzioni, letteratura, marina, matrimonio, medicina, pesi, misure e monete, scienze storiche e naturali, statistica e storia. — Compilazione del prof. Rizzatti; editori R. Bemporad e F., Firenze.

L'abbonamento semestrale alla *Perseveranza* col **premio gratuito** della **Enciclopedia tascabile** è:

per Milano . . . . L. **9**
nel Regno . . . . » **10**

☞ Gli abbonati annui e trimestrali che desiderassero avere una copia dell'**Enciclopedia tascabile** franca nel Regno, debbono aggiungere il prezzo eccezionalmente ridotto di L. **1.25**

Prezzi d'abbonamento alla "Perseveranza,,

	ANNO	SEMESTRE	TRIMESTRE
Milano *(a domicilio)* . .	L. 18,—	L. 9,—	L. 4,50
Regno	» 20,—	» 10,—	» 5,—
Estero	» 36,—	» 18,—	» 9,—

Abbonamenti cumulativi colla "Perseveranza,,

Ai nostri associati offriamo una serie di abbonamenti annui cumulativi ad un prezzo eccezionalmente ridotto, e cioè:

La PERSEVERANZA e

		MILANO	REGNO	ESTERO
L'Emporium	Ricca rivista mensile illustrata d'arte, edita dall'Istituto d'arti grafiche di Bergamo — Milano, via Bossi, 4	L. 25,50	27,50	46,50
Minerva	Rivista settimanale delle Riviste — Roma, Tip. Laziale	» 24,—	26,—	44,50
La Donna	Rivista quindicinale illustrata per le signore - Roux e Viarengo - Torino	» 26,—	28,—	46,—
Rivista per le Signorine	Periodico mensile illustrato di scienze, lettere ed arti, diretta da Sofia Albini — Solmi, editore, via Pisacane, 25, Milano.	» 26,—	28,—	46,—
La Mode pratique	Rassegna brillante della moda più aristocratica di Parigi — Ediz. speciale per l'Italia — U. Hoepli. Ed. - (Galleria de Cristoforis) - Milano	» 26,25	28,25	47,25
Agricoltura Moderna	Periodico settimanale — Milano, Tip. Agraria, via Agnello, 8	» 26,—	28,—	46,—
Lettura Sportiva	Rivista quindicinale di tutti gli sports — Milano, via Monte Napoleone, 23.	» 21,50	23,50	50,—
La Domenica dei Fanciulli	Settimanale illustrato a colori. Editore Paravia-Vigliardi — Torino e Milano (Galleria de Cristoforis)	» 21,50	23,50	42,50
Almanacco Italiano 1906	(1 vol. di 850 pag. a due colonne, con 800 illustrazioni, carte geogr. e tav. a colori. Edit. Bemporad e F. — Milano, via Agnello, 6	» 19,05	21,20	37,50

☞ **Coloro che desiderassero valersi cumulativamente di più d'una delle combinazioni proposte non avranno che da aggiungere la differenza o le differenze risultanti fra il prezzo d'abbonamento semplice e quello dell'abbonamento combinato.**

NUMERI DI SAGGIO GRATUITI.

Tutti i nostri abbonati che desiderassero ricevere un numero gratis, delle riviste o periodici proposti in abbonamento cumulativo, devono chiederlo alle rispettive Amministrazioni.

Raccolta delle Leggi, Regolamenti e Decreti dall'anno 1859 al 1904

Si compone di **44 Volumi** compreso un **Indice Analitico** delle prime 39 annate. I Volumi, o annate, si vendono separatamente a L. 3, —. Offriamo inoltre — a prezzi da convenirsi — un esemplare di tutti i Volumi contenenti gli **Atti del Governo Sardo**, che cominciano coll'anno 1833.

I volumi dell'anno 1903 e 1904 di formato più grande non sono stampati dalla tipografia del nostro giornale. È però più copiosa la collezione delle leggi, regolamenti, ecc. e fornita di vari indici. Prossimamente uscirà l'annata 1905. Il prezzo di ogni volume è di L. 10, — eccezionalmente ridotto a L. 8, — (franco nel Regno).

Indirizzare richieste e cartoline vaglia al giornale "La Perseveranza,, Via Tre Alberghi, 28- MILANO.

L'Emporium (anno XII) è la splendida rivista mensile d'arte, letteratura, scienza e varietà edita dal noto Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo. Fu la prima che inaugurasse in Italia (1895) il tipo dei «*magazzini*» di lusso, inglesi e americani; la prima che facesse conoscere fra noi i capolavori, le scuole, i maestri dell'arte straniera contemporanea; ed è oggimai senza contestazione la più aristocratica delle nostre riviste illustrate, ricca di fotoincisioni e cromotipie originali, la più accuratamente stampata. Ogni fascicolo contiene più di 100 illustrazioni.

Minerva, *Rivista delle Riviste,* dirett. F. Garlanda. — Questa Rivista si pubblica in fascicoli settimanali di 24 pagine con copertina. Dalle riviste più autorevoli mondiali, riassume, in forma breve e chiara, gli articoli più importanti di soggetto letterario, scientifico, sociale, artistico, religioso, ecc. È una rivista utilissima alle persone colte. Ne è direttore il prof. Garlanda (Società editrice Laziale, Roma).

La Donna è una brillante rivista di quanto avviene al mondo che possa interessare sotto ogni riguardo il campo intellettuale femminile. Pur inspirandosi all'esempio delle migliori riviste straniere, sa mantenere nella varietà degli scritti letterari e artistici un carattere schiettamente italiano. Notevoli le rubriche in cui, con criteri di peculiare interesse per la donna e per le giovani, sono date notizie utili e pratiche intorno all'igiene, al governo della famiglia, alla cucina e alla moda, ecc. Le feste più brillanti dei salotti aristocratici e dello sport nelle varie manifestazioni di esso, danno la nota gaia e curiosa alle speciali riviste della «Donna». Si pubblica a Torino due volte al mese.

Rivista per le Signorine. — Periodico bimensile diretto da Sofia Bisi Albini, è dedicato alle giovinette. Questa geniale rivista rispecchia il movimento intellettuale dell'Italia femminile, recando su ogni questione il decoro d'una parola nobile e interessante. La varietà degli argomenti trattati, dalla letteratura all'arte, dal movimento sociale ai lavori domestici, ne rende proficua e attraente la lettura. Ogni fascicolo, in elegante veste tipografica, è di 96 pagine con illustrazioni. È forse l'unica rivista in Italia adatta per le signorine che desiderano elevare la propria cultura letteraria ed artistica.

La Mode pratique (edizione speciale per l'Italia di U. Hoepli, Milano). È un giornale di mode parigine eminentemente pratico, redatto con speciale riguardo alle famiglie.

Esce il 1° e il 16 di ogni mese, e dà in ogni numero 2 tavole a colori, una tavola di modelli da ricavarsi e 18 pagine di testo riccamente illustrato con la cronaca della moda, lavori femminili, consigli pratici, notizie diverse, igiene, cucina e quanto può interessare le signore. Ogni tre mesi dà una tavola a colori in più, sicchè offre all'anno 432 pagine di testo con illustrazioni, 24 tavole di modelli e 52 magnifici figurini a colori. È giustamente il giornale preferito dalle signore di buon gusto che desiderassero di tenersi al corrente delle novità più serie e distinte di Parigi.

Agricoltura Moderna. — È una rivista settimanale di 12 pagine con illustrazioni e disegni di macchine, già da parecchi anni assai riputata anche all'estero. Associa al rigore scientifico la pratica nelle deduzioni, segnalando tutte le manifestazioni più importanti di progresso anche fuori d'Italia, nonchè le esperienze compiute dalle Scuole agrarie, e i tentativi fortunati dei più intelligenti coltivatori. Pubblica dei più noti specialisti studi originali di bachicoltura, risicoltura, caseificio, e apprezzatissime monografie sull'allevamento del bestiame, oltre a diligenti informazioni sui mercati anche dell'estero. (Milano, Tipografia Agraria, via Agnello, 8).

La Lettura Sportiva, ricca ed elegante rivista quindicinale di tutti gli Sports, è l'unica pubblicazione in Italia che illustra con articoli e numerosi *clichés* tutti i rami dello Sport, tanto nella loro manifestazione, che nella loro teoria.

È redatta, sul tipo dei *magazines* inglesi, dai più competenti scrittori in ogni specialità; e contiene, oltre che articoli di Sport puro, racconti e novelle, consigli del medico, notizie tecniche, ecc., nonchè il più completo notiziario di tutti gli importanti avvenimenti sportivi d'Italia.

La Domenica dei Fanciulli, diffusissima nelle famiglie, nelle scuole e nei collegi. È una geniale raccolta di novelle e racconti interessanti con numerose illustrazioni a colori, in cui alla nota gaia ed arguta si associa il fine educativo. Alcuni di questi racconti sono scritti in francese, per il facile esercizio di questa lingua. È diretta dalla signora Sclaverano. Editori Paravia-Vigliardi e C., Torino e Milano (Galleria De Cristoforis).

L'Almanacco italiano 1906 (anno XI). — Pubblicato dalla casa Editrice R. Bemporad e F. di Firenze, ebbe sino dal suo inizio il più largo favore del pubblico. È una piccola enciclopedia popolare della vita pratica, e insieme un annuario amministrativo, statistico, diplomatico, commerciale, di lettere, arte, sport, ecc. Tutte le sue rubriche sono svariatissime e attraenti, compiute con criteri di pratica utilità e di vero interesse per tutti. I collaboratori sono i migliori scrittori e specialisti delle singole materie trattate.

TIP. ALLEGRETTI-MILANO

BIOFILOS

Miracolosi globuli Dott. Sardenson. Rimedio Americano di infallibile efficacia, contro gli *Esaurimenti, Perdita di memoria, Perdite involontarie notturne, Debolezza generale dell'organismo.* Agisce direttamente sul sistema cerebro spinale; utilissimo a chi soffre di **nevralgia, isterismo** e **malinconia**: è il solo immediato rigeneratore delle forze perdute; è il miglior tonico dei nervi e del cervello. Stimola il sistema nervoso: produce immediata energia, coraggio e forza; agisce come d'incanto sopra le costituzioni di coloro che soffrono per il troppo esercizio di mente e di corpo. Ha azione diretta sopra gli organi vitali, rendendoli prontamente pieni di vita e di salute. Promuove la digestione, ed è un potente rimedio per stimolare l'appetito, cura il languore e preserva da una cattiva digestione. Stimola e vivifica lo spirito.

Un Flacone (cura d'un mese) **L. 6, per posta L. 6.40**

Farmacia Chimica TARICCO - Milano, Corso Genova, 5

STABILIMENTO AGRARIO BOTANICO

Angelo Longone

Fondato nel 1760, il più vasto ed antico d'Italia

Premiato con grande Medaglia d'Oro dal Ministero d' Agricoltura

MILANO - Via Melchiorre Gioia, 39 - MILANO

Colture speciali di **Piante da frutta** e per **rimboschimenti**, alberi a foglia caduca per Viali e parchi, Sempreverdi, Conifere e Resinose di pronto effetto anche in cassa, Gelsi d'innesto per bachi da seta, Azalee, Camelie, Rose, Rododendri, Piante d'appartamento, Crisantemi, Radici di Asparagi, Fragole, Sementi da prato, da orto e da fiori, Bulbi da fiori, ecc.

A RICHIESTA CATALOGO GRATIS.

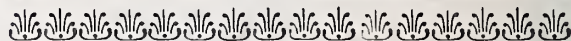
Premiata Ditta LUIGI CALCATERRA

Ponte Vetero, 28 - MILANO

Colori - Vernici - Pennelli

Articoli per belle arti

Emporio d'ogni utile novità per arti e industrie

Domandare Catalogo illustrato
Gratis e Franco

SVILUPPO e BELLEZZA del SENO

La **Poppeina lozione vegetale** affatto innocua da usarsi esternamente in frizioni, di meraviglioso effetto progressivo per lo **sviluppo** o la **ricostituzione** del Seno anche in tarda età.

L. 5,80 il flacone franco nel Regno

Rivolgersi alla **Premiata Casa di Specialità Igieniche**
Corso Venezia, 71 - MILANO

PRECISARE BENE LA QUALITÀ DESIDERATA

VOLUME XXII
NUM. 132

EMPORIUM

BERGAMO
DICEMBRE 1905

CONTIENE:

(Fot. Filippi).

PIETRO FRAGIACOMO:

RIFLESSO.

EMPORIUM

VOL. XXII DICEMBRE 1905 N. 132

ARTISTI CONTEMPORANEI: PIETRO FRAGIACOMO.

NON siamo oggidì più ai tempi in cui i paesisti erano in Italia considerati dai loro confratelli d'arte, specie dai vanagloriosi cultori della vacua e convenzionale pittura storica, prima compassatamente classica e poi teatralmente romantica, con disdegnoso compatimento.

Chi crederebbe che, ancora cinque lustri fa, la potenza della tradizione accademica serbavasi presso di noi tale che, nell'esposizione torinese del 1880, le ricompense maggiori erano riservate all'arte storica, le minori alla pittura di genere ed il paesaggio doveva accontentarsi delle ultime, anche più ridotte? Ed in quei bisbetici congressi artistici, che, per un po' di tempo, furono di moda in Italia, in un accesso acuto della febbre di rettorica e di chiacchere vane che consuma le razze latine, nessuno osava far motto di tale antiquata e balorda classifica di premi. Una sola volta si levò il Fontanesi per protestare contro di essa e subito, siccome racconta il Calderini nel suo bel volume sul pittore reggino, gli fu tolta la parola, con non so più quale futile pretesto di consuetudini parlamentari.

PIETRO FRAGIACOMO.

L'ora della riscossa doveva pur sonare ed i paesisti già da qualche tempo prendonsi la rivincita: non v'è, infatti, da dieci anni in qua, mostra d'arte in Italia, in cui il quaranta, se non addirittura il cinquanta per cento delle opere di pittura non sia costituito da paesaggi. Non abusano forse i paesisti della loro vittoria, a rischio di stancare l'improvvisa benevolenza a loro favore?

Il crescente trasporto della classe artistica italiana per la pittura di paese non dovrebbe, in massima, che essere ben veduto ed incoraggiato dalla critica, specie se di spiccate tendenze moderniste e realistiche, giacchè è evidente che abbia molto maggiore probabilità di disseccarsi o d'inacidirsi la vena di coloro che chieggono l'ispirazione alla storia od al romanzo di quella invece degli altri, che sono obbligati dall' indole particolare del genere che coltivano a tenersi di continuo in contatto col vero, a stare in comunicazione diretta ed immediata con la natura. Troppo larga, però, è nel nostro paese la schiera di quei pittori, i quali soglionsi mettere di fronte ad una scena di campagna o di mare, proprio come un obbiettivo fotografico, senza che i loro occhi siano colpiti da quella

profonda impressione e senza che il loro spirito provi quel fremito misterioso, che rivelano l'intima comunione fra lo spettacolo contemplato e colui che lo contempla! Costoro, per un certo numero più o meno lungo di giorni, escono metodicamente ogni mattina da casa, con la scatola dei colori ad armacollo, piantano il cavalletto dinanzi ad un dato posto, prescelto non perchè li interessi o li commuova intensamente, ma soltanto perchè sembra adatto ad essere riprodotto in pittura e lavorano con pazienza da sgobboni, fiduciosi nell'acume chiaroveggente del loro sguardo e nell'agilità esperta del loro pennello. In un secondo periodo, poi, chiusi nel loro studio, trasformano, secondo le tradizionalistiche pratiche del mestiere, il bozzetto studiato dal vero in un quadro di paese, destinato, a parer loro, a furoreggiare nella prossima esposizione. Sì, il quadro, dopo la duplice manipolazione, vi è, ma ciò che manca, ahimè! è l'opera d'arte.

Sono questi burocratici della tavolozza, dei quali, dopo le prime prove, talvolta promettenti, della giovinezza, il cervello si è insugherito, l'occhio si è ottenebrato ed il lavoro della mano è diventato affatto meccanico, che minacciano di fare prendere in uggia al pubblico la pittura di paese e che lo allontanano, un po' per volta, dalle mostre d'arte.

PIETRO FRAGIACOMO — TRAMONTO TRISTE.

Quanta diversità fra costoro ed i grandi maestri inglesi e francesi della prima metà del secolo scorso, i quali furono gl'iniziatori geniali, modesti, insorpassati e forse insorpassabili del paesaggio moderno! È che così i Bonington ed i Constable, come i Corot, i Rousseau, i Daubigny e gli altri maestri di Fontainebleau, pure studiando con cura amorevole e quasi religiosa le scene campestri e boschive che si presentavano ai loro occhi, vi infondevano qualcosa della loro anima ingenuamente e squisitamente poetica, che le trasfigurava, le esaltava ed attribuiva loro un fascino particolarissimo e differente secondo l'artista diverso che applicavasi a ritrarlo sulla tela. A tale famiglia di pittori-poeti appartengono, con una certa artificiosità d'ispirazione e con una certa mollezza di tecnica, quegli squisiti virtuosi della tavolozza che sono gli odierni pittori scozzesi e ciò spiega il successo grande da essi ottenuto alle mostre di Monaco e di Venezia, e vi appartengono altresì Antonio Fontanesi, l'evocatore sapiente e suggestivo dei vasti cieli nuvolosi, dei grandi alberi ingialliti dall'autunno, dei piccoli stagni alpestri, e

PIETRO FRAGIACOMO — CALMA CREPUSCOLARE.

PIETRO FRAGIACOMO — APRILE.

Giovanni Segantini, il glorificatore geniale delle grasse campagne solcate dall'aratro, dei laghi lombardi nelle ore soavemente melanconiche del crepuscolo e delle alte cime coperte di neve.

Per fortuna, fra i nostri artisti viventi, non mancano alcuni che sono degni davvero del titolo onorifico di lirici del paesaggio per avere dimostrato, coi loro quadri, di comprendere che una scena di campagna o di mare, per apparire qualcosa di più e di meglio di un'abile fotografia, debba esprimere un sentimento, sia di letizia sia di tristezza, a meno che non raggiunga l'abbagliante luminosità di una tela di Monet, l'intensa oggettività rappresentativa di una tela di Carcano o la grazia decorativa di una tela di Leistikow. Fra essi il triestino Pietro Fragiacomo occupa, per generale consenso, un posto d'onore.

* * *

Pietro Fragiacomo non è stato un precoce, giacchè non si è dedicato all'arte che a ventidue anni suonati; ma, in compenso, egli, benchè quasi cinquantenne, serba tuttora una vivacità d'ispirazione ed una disinvolta facilità di fattura del tutto giovanile.

PIETRO FRAGIACOMO — STAGNO. (Fot. Filippi).

Nato a Trieste il 14 agosto 1856 da genitori piranesi, si recò ad otto anni, insieme con la famiglia, a Venezia, per non lasciarla più che soltanto a brevi intervalli, sicchè è a buon diritto che viene considerato generalmente come un figlio della nobile e poetica città della laguna, che egli, del resto, ama come una seconda patria.

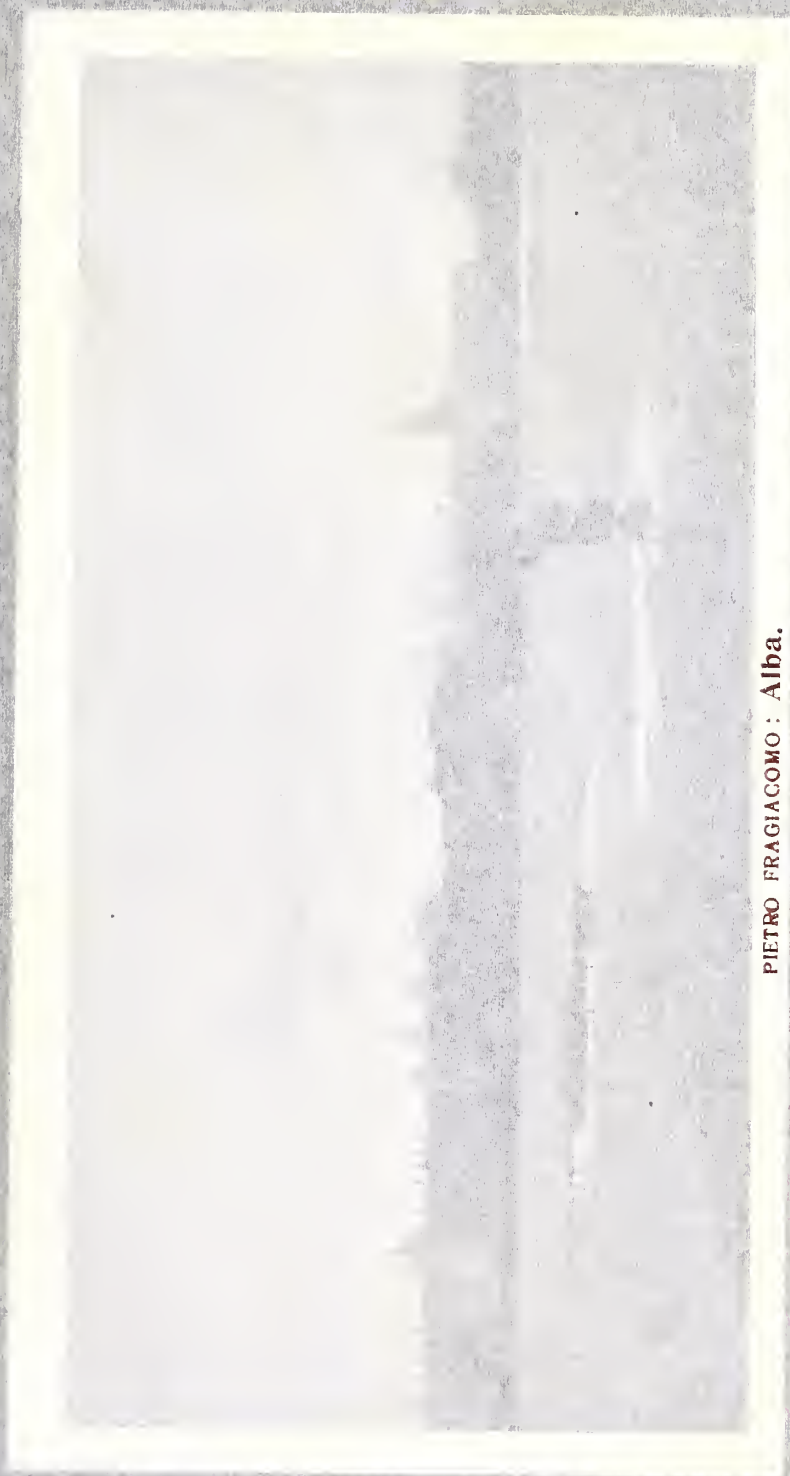
Giovanotto, dopo avere compiuto gli studi elementari e tecnici, entrò, per compiacere al padre suo, che aveva intenzione di fare di lui un mec-

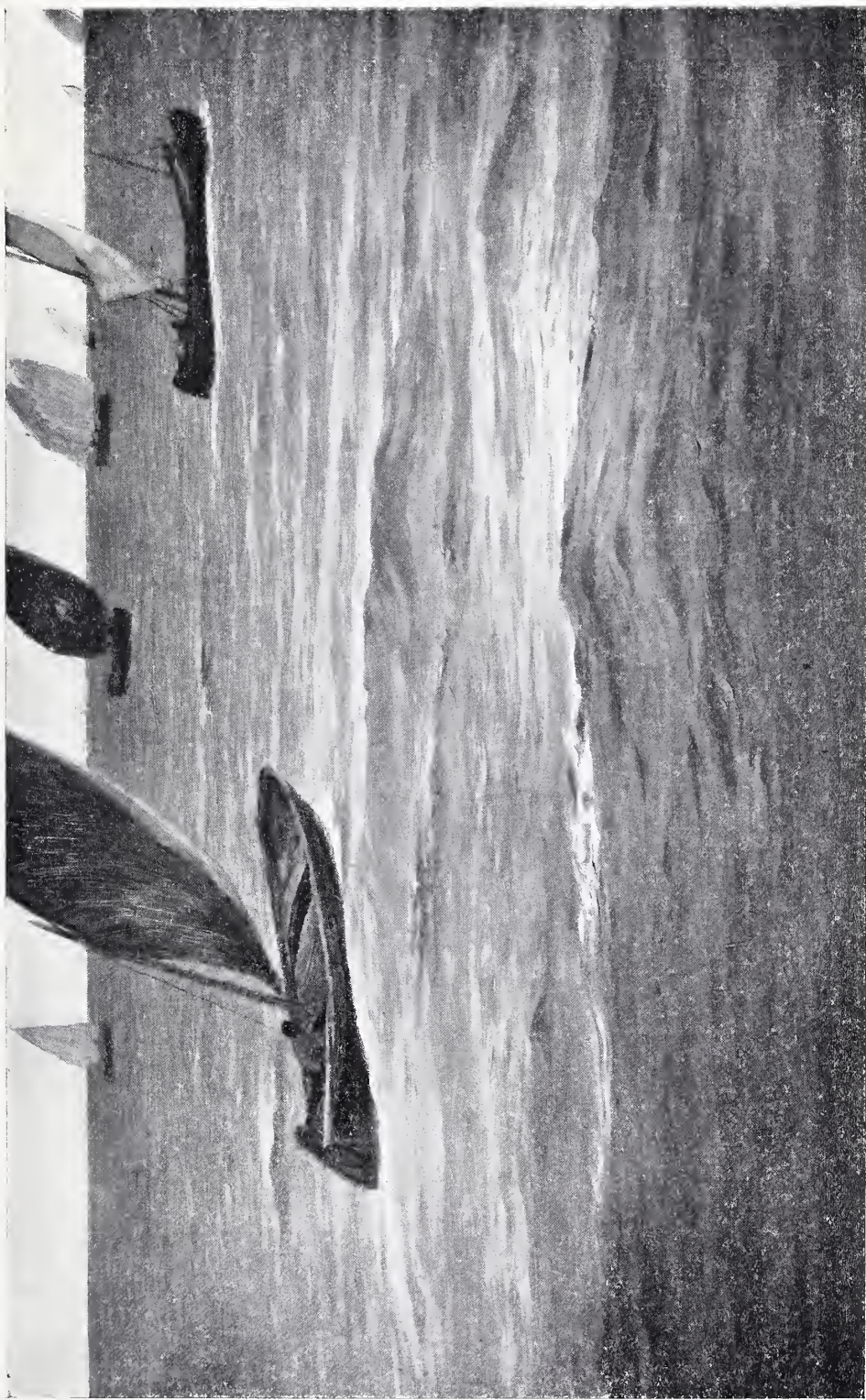
PIETRO FRAGIACOMO — TRISTEZZA.

(Fot. Naya).

PIETRO FRAGIACOMO — RITORNO DALLA PESCA.

(Fot. Naya).

PIETRO FRAGIACOMO — UN SALUTO. (Fot. Naya).

PIETRO FRAGIACOMO : Alba.

PIETRO FRAGIACOMO — UN SALUTO.

PIETRO FRAGIACOMO — AL VENTO.

canico, in una fabbrica di macchine di Treviso. Da principio ne frequentò come operaio le officine di fabbro e di tornitore e poi venne assunto come disegnatore, ma una questione insorta fra lui e il capo del suo ufficio si avvelenì presto in modo

PIETRO FRAGIACOMO — NOTTE DI LUNA.

tale che egli fu obbligato ad abbandonare il posto ed a ritornarsene a Venezia in seno alla famiglia. Fu allora che, in attesa di trovare un altro impiego, si fece alunno dell'Accademia di belle arti, sia per avere un'occupazione, sia per l'amore vivissimo che aveva segretamente sempre nudrito per l'arte. Avvenne così che un destino propizio l'avviò per la strada che aveva sempre sognato di percorrere e che non doveva in seguito mai più abbandonare.

Malgrado l'indole sua mite ed arrendevole, il Fragiacomo non si sentì soddisfatto dell'insegnamento accademico e, poichè alla dolcezza del carattere egli accoppia una non comune pertinacia di proposito, abbandonò dopo un anno la scuola e si dette a studiare da solo con fervore grande.

Incoraggiato e consigliato da Giacomo Favretto, che si era interessato molto alle sue prime prove scolastiche ed aveva preso a benvolerlo, disegnando e dipingendo costantemente dal vero, vivendo in una continua altalena di speranze e di delusioni, progredì in modo tale che nel 1880, dopo tre anni soltanto di studi, incominciò ad esporre. I primi quadri, non abbastanza significativi e securi, pas-

PIETRO FRAGIACOMO — RIPOSO.

sarono, a dire il vero, inosservati, ma egli non si scoraggiò punto ed il successo pieno ed incontrastato gli sorrise d'un tratto alla mostra nazionale di Venezia del 1887, in cui espose due paesaggi assai belli, *Silenzio* ed *In laguna*, e poi ancora ed in forma più spiccata ed evidente alla Triennale di Milano del 1891, alla quale aveva mandato altri due paesaggi, dei quali l'uno, *D'inverno*, fu acquistato per la Galleria d'arte moderna di Roma

PIETRO FRAGIACOMO — PIAZZA S. MARCO.

ed all'altro, *Pace*, venne assegnato il premio Principe Umberto.

Fu quella di Milano una vittoria trionfale, che mise l'allora trentacinquenne pittore triestino in piena luce, ma fu davvero meritata, perchè nelle opere da lui espostevi e che alla magistrale perizia tecnica univano il dono prezioso di far parlare l'ascosa anima delle cose, affermavasi una tempra d'artista oltremodo robusta ed originale, la quale ha saputo mantenersi tale in tutte le susseguenti esposizioni italiane e straniere, a cui si è presentato, accaparrandosi insieme il favore del pubblico e quello della critica.

*
* *

Il mare, qualche cantuccio di laguna, alcuni aspetti di Venezia, varie scene delle campagne e delle colline di quella Trieste, a cui, con tenerezza filiale, il pittore riede ogni anno per un mese o due: ecco le faccie della natura e dell'opera dell'uomo che ritornano di continuo sotto i pennelli di Pietro Fragiacomo, il quale, cedendo all'intima sognatrice mestizia dell'animo suo, ama raffigurarli sotto le raffiche del vento o dietro i veli della nebbia e della pioggia, ingiallite e malmenate dall'autunno precipitante nell'inverno o pallidamente illuminate dal sole che scende all'orizzonte.

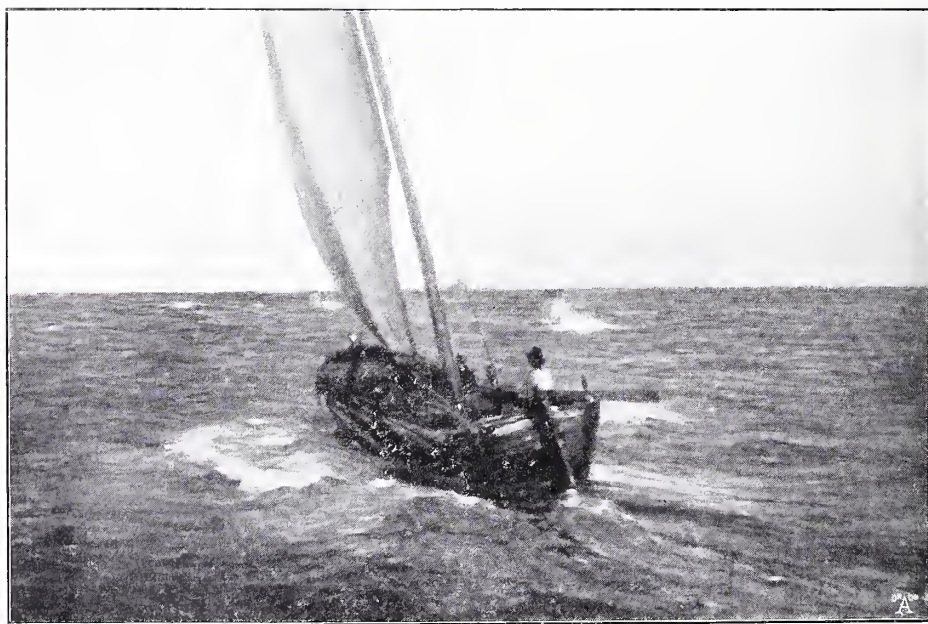
Questi temi di marinista e di paesista riappaiono, sotto i più vaghi aspetti e con rara intensità suggestiva, in *Plenilunio*, *Campana della sera*, *Calma crepuscolare*, *Al vento*, *Alba*, *Quiete*, *Ritorno dalla pesca*, *Mare*, *Il sonno*, *Tramonto triste*, *Riposo*, *Glicinia*, *Stagno*, *Torrente*, *Le rondini* e altre dieci o quindici sue tele, di cui grato è rimasto il ricordo a coloro che hanno visitato le mostre artistiche di Venezia, di Firenze, di Roma,

(Fot. Filippi).

PIETRO FRAGIACOMO:

IDILLIO.

PIETRO FRAGIACOMO — MARE.

(Fot. Naya).

PIETRO FRAGIACOMO — AL MARE.

di Torino, di Milano, di Berlino e di Monaco di quest'ultimo decennio.

Fra esse, particolarmente efficaci e significative mi sembrano *Ultimo saluto,* in cui sulle molli onde del mare, accese di riflessi aureo-rossigni dal tramonto, una nave da pesca, sollevata l'ancora ed aperte al vento le ampie vele, si distacca, col tenero saluto dei nocchieri, dalla spiaggia; *Tristezza,* diventata di recente proprietà del Museo artistico di Berlino, in cui a mezza-costa di una collina scorgesi, nelle prime ore della sera, un'unica solitaria casetta, dal tetto della quale elevasi una sottile colonna di fumo; *Silenzio,* una minuscola tela d'intonazione finamente grigia, che, col suo argenteo effetto di luce lunare, filtrante tra le nubi per ripercuotersi nel sottostante specchio d'acqua, può proprio considerarsi come un piccolo gioiello pittorico; e finalmente ed in ispecie *Piazza S. Marco,* che può ammirarsi, insieme cogli altri tre pregevolissimi suoi quadri *Tramonto triste, Le rondini* ed *Al vento,* nella Galleria d'arte moderna di Venezia ed in cui è evocata, con tanta squisita delicatezza di pennello, la visione caratteristicamente fantasiosa della bellissima piazza dietro il velo bigiastro d'una giornata piovosa, che non riesce a mortificare del tutto gli aurei scintillii dei grandi mosaici dorati della facciata del grandioso tempio, che ne forma lo sfondo magnifico.

PIETRO FRAGIACOMO — LA CAMPANA DELLA SERA.

A Pietro Fragiacomo si può forse rimproverare di ripetere troppo di sovente e con una identità di fattura troppo evidente alcuni effetti di mare increspati dal vento e solcati da barche di pesca a vele spiegate, di praterie irrugginite dall'autunno e bagnate dall'acqua frettolosa di qualche torrentello o di crepuscolari luminosità in sordina; ma un tale rimprovero non è forse frutto di quel desiderio smodato ed alquanto peccaminoso di novità ad ogni costo che caratterizza l'epoca nostra, la quale, sovreccitata dalla stampa e dalle esposizioni troppo frequenti, si stanca e si ristucca subito di qualsiasi intensa e savorosa manifestazione d'arte, e non fanno forse bene quei pittori, scultori, letterati e musicisti, che, possedendo una vera individualità estetica, non danno ascolto che alla loro intima ispirazione e non sforzansi di artificiosamente cambiarsi di continuo, falsificando la loro indole schietta e geniale, per accontentare coloro che non sanno più apprezzarli per ciò che sono e per ciò che realmente valgono?

Un rimprovero che, in ogni modo, Pietro Fra-

giacomo non merita, benchè più di una volta gli sia stato mosso, è di avere preso a prestito da Stevenson, Thaulow od altro illustre straniero quanto, da anni ed anni, egli attinge dal più intimo della pensosa e sensibilissima sua indole di paesista sentimentale. Tutto al più si potrà concedere che la vista di ciò che è stato fatto all'estero, con vivo successo, da artisti a lui spiritualmente apparentati lo abbia indotto a rinvigorire alcune doti native ed a ripetere con maggiore frequenza e con più convinta sicurezza alcuni effetti di paesaggio, che rispondevano ad una segreta sua predilezione, ma che, mentre in Italia trionfava la pittura oggettiva, temeva potessero riuscire non molto graditi al pubblico o non sembrargli abbastanza sinceri.

Basterà, del resto, per fare giustizia di accusa così erronea, il ricordare che già in *Pace*, il paesaggio bellissimo esposto e premiato a Milano quattordici anni fa, si sentiva che il Fragiacomo contemplava la natura con commossa anima di poeta e prediligeva la mestizia dei siti solitari e delle ore vespertine. E nel 1891 i pittori scozzesi e scandinavi non soltanto erano affatto ignoti in Italia, ma erano ancora assai poco conosciuti e apprezzati fuori delle loro terre natali.

VITTORIO PICA.

LETTERATI CONTEMPORANEI: FRANCIS VIÉLÉ-GRIFFIN.

LA poesia del Viélé-Griffin non è poesia che s'imponga alla comprensione immediata: occorre uno sforzo per penetrarla ed ammirarne l'armonia. Tale è il destino di tutto ciò che è nuovo così in poesia come in musica: pare, di primo acchito, che sia disordine e, invece, è un'armonia nuova, una nuova orchestrazione, formata dagli stessi immortali elementi. La sensibilità evoluta è la poesia, la quale è una delle forme di tale sensibilità; nulla v'ha d'immutabile ed è ridicolo credere che l'assoluto sia uno scopo da potersi raggiungere. I Parnassiani stettero a lungo nel convincimento di rappresentare, essi soli, la poesia e che la poesia francese, ahimè! si sarebbe spenta con essi. Essi mi richiamano alla mente quella vecchia che, mentre, in una notte di settembre, contemplava le stelle, esclamava con accento sincero: « Non vi sono più tante stelle come quando io ero giovane! » Il firmamento del Parnaso s'è, a sua volta, spopolato di stelle, ma non però le stelle sono morte.

FRANCIS VIÉLÉ-GRIFFIN.

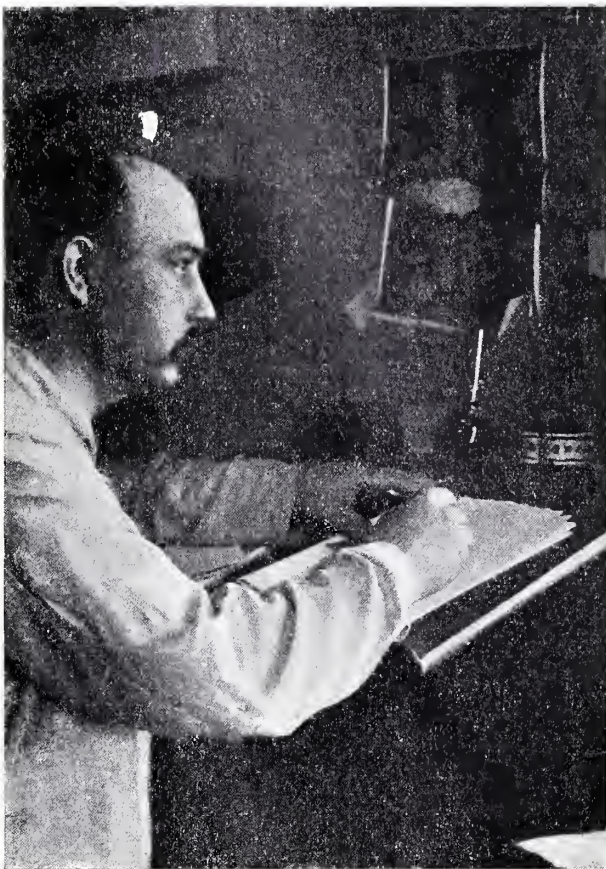
Attraverso i secoli, il mondo cambia a seconda il diverso modo in cui noi lo interpretiamo, poichè, senza il nostro cervello che lo pensa, senza la nostra commozione che lo anima, esso non è nulla. Nel secolo XVII, per non risalire più addietro, il verso e la strofe, così regolari e metodici, rispondevano a capello al metodo ed alla geometria che il secolo stesso applicava a ogni cosa, sino alla struttura dei parchi e dei giardini. Simile geometria non era che una proiezione dello spirito, imposta alla natura e ai sentimenti. E quanti secoli non occorsero per conquistare un tal metodo ed una tale provvisoria certezza!

La poesia si estinse, uccisa dalla sua stessa perfezione: un periodo di sconvolgimenti sociali indusse gli spiriti alla rivoluzione romantica; il ritmo spezzato si ricostituì secondo un nuovo metodo destinato anche esso a divenire tirannico, ma, del pari, passeggero. La sensibilità fa scoppiare tutte le fascette entro le quali si vuol costringere il palpitante suo seno.

Il « verso libero » che ci

PIETRO FRAGIACOMO: Silenzio.

accingiamo a studiare, parlando del Viélé-Griffin, non è appunto altro che ciò: l'atto della sensibilità che si sgancia e vuol essere nuda e libera in tutti i movimenti della respirazione. Ma questa respirazione di un bel petto sciolto da ogni pastoia, ha pure ritmi stabiliti, il verso ha una base « la stessa sensibilità » diceva Laforgue. Si ascolta un uomo che parla, e v' ha un' armonia istintiva, spontanea tra l'espressione e la musica delle parole.

Ma questo verso libero che sembra non avere regola alcuna, se, in realtà, non ne avesse, non sarebbe che una nebulosa in formazione. Ora, pre-

FRANCIS VIÉLÉ-GRIFFIN NEL SUO STUDIO.

filosofica, l'alessandrino non è una creazione arbitraria: è la gamma del respiro umano. Ma quante sfumature, quanti toni e semitoni e diesis in simile gamma! Considerati come parole ancor vive, i versi liberi e le loro elisioni, le loro apocopi mentali, sono indubbiamente ardui da decifrare, ma essi, come i preludi dello Chopin, conservano sempre qualcosa della commozione che vollero esprimere. Non è più quel monotono cullamento d'altalena, ma la varietà dei gesti e delle misure, scindendo dal Viélé-Griffin, la cui digitazione è tanto personale, il verso libero è posto come caposaldo, forse, analizzato e formulato, ad uso delle nuove sensibilità, così maschili come femminili; lo si è chiamato « verso liberato », ossia: liberato dagli impacci delle soverchie rime, delle cesure obbligatorie e della tirannia delle *e* mute.

Vi sono state donne, le quali hanno servito di regolatore a tali audacie ed hanno dato l'esempio d'una metrica, molto emancipata dalle regole, pur ri-

manendo conservatrice. Pigliando a modello Francis Jammes, la sua poetica e il suo metodo di dissezione sentimentale, esse, col sicuro buon gusto che mettono nell'accoppiare i colori delle stoffe, si sono date a raccogliere e riunire parole, illudendosi così di creare qualche cosa: invece, non fecero che perfezionare il metodo dello Jammes, che le tenne a baliatico.

Ma una novissima generazione di poeti è nata, la quale sembra voler ricondurre la poesia francese al normale suo trotto; essi tengono in mano le redini del cavallo pegaseo e pare lo vogliano costringere all'andatura tradizionale. Questi prudenti automedonti, Charles Guérin, Léo Larguier, Emile Dexpax, rappresenterebbero già una reazione contro il simbolismo e indicherebbero la fine delle libere e pazze scorribande per la pianura. Dopo una breve interruzione, la grande strada ricomincia... e i poeti, già maturi, si tolgono a loro volta dai viottoli, che dovettero tracciare eglino stessi, e riprendono la strada maestra.

* * *

Il Viélé-Griffin, quasi solo, rimane fedele al suo metodo e continua lungo il sentiero ch'egli medesimo si è tracciato. La poesia, quale egli la comprese e la manifestò, è l'espressione di una concordanza secreta, incosciente, intuitiva e musicale anche, tra la sensazione e il verbo. Nella poesia, quale egli la vuole, havvi qualche cosa di più che nel verso abituale: un ritmo secreto in armonia con tutte le possibili gradazioni della sensibilità. Egli pretende di dare al verso la stessa larghezza del ritmo musicale e di rendere al verso, troppo matematico, la stessa vivacità del periodo. « La strofe, scriv'egli, altro non è che il periodo... l'interruzione è la negazione stessa del verso ».

Fu nullameno della interruzione, ossia di questa licenza, ch'egli usò ed abusò nelle sue prime raccolte di versi: *Cueille d'Avril*, *Les Cygnes*, nelle quali s'indovina il pensiero del poeta, posto alle strette nell'alessandrino. Il rigermoglio non è, infatti, che un inganno e questi versi regolari:

. . . . . . ; la brise joue
Parmi les mûriers nains un lent air; la vertu
Des lis embaume et grise. Ainsi crois en mon âme,
Sania; te voici chaste et belle, et c'est la nuit
D'amour première; vois . . . . .

sono più *liberi* di certi versi irregolari, ma di primo getto, come:

LA DÉFAITE

Goutte du même embrun que la victoire;
Les larmes, aussi, salent les lèvres,
Le rire a soif, aussi — dit le poète —
Et, quel que soit le sort,
La bataille a la fièvre;
Mais si nous n'avions plus que des larmes à boire,
Ta victoire serait vaine ou brève,
Corman:
On tirerait du sang encore!

Questa strofa è scritta con una grandissima sicurezza di ritmo e di simili spontanee trovate abbonda l'opera del Viélé-Griffin. Ma il poeta sembra talvolta inebriarsi della propria musica; i versi rispondono come un eco ai versi, il che oltrepassa la logica della nostra lingua consueta. Abbiamo allora lo sviluppo di una frase musicale piuttosto che di un pensiero. Facciamo attenzione al seguente motivo:

La vie que l'on rêve est selon notre âme:
Noble et fertile en bonnes joies,
Fleurie et sentant bon les feuilles,
Et l'herbe qui verdoie;
Comme un long verger où l'on cueille
De beaux fruits de devoir délicieux,
Et comme un doux chemin
Qui s'en va sous des cieux
Bleu-pâle et rose;
On y entre comme dans un matin de Mai
Tout parfumé,
Dispose,
De bontés pleines les mains
Vers toutes choses;
Avec une faucille au côté
— En moissonneuse de bonté —
Pour en faucher les ronces avant les autres
Afin (on le voudrait) que nul d'eux ne s'y blesse; etc.

Ma ritorniamo, in ordine cronologico, all'opera del poeta. Facile sarebbe il riscontrare sino dalla prima opera del Viélé-Griffin l'indice del peculiare suo ingegno e della classicità della sua lingua:

Assis à tes genoux dans l'ombre où se voyait
Ta forme, j'écoutais ta voix comme en extase:
Chaque contour naïf me semblait une phrase;
Les mots inespérés et fous que m'envoyait
Le souffle printanier de ta lèvre mutine
Paraissaient onduler à l'entour de ton corps;
Pour moi, couleurs et sons se confondaient alors
En l'ivresse d'aimer une femme enfantine.....

Il simbolismo fu cosa ben diversa da una questione di metri poetici: esso ebbe pure la sua filosofia, in contrapposizione del positivismo, troppo veramente sicuro di tutto: l'idealismo. Questi primi versi del Viélé-Griffin ne conservano l'impronta e, da essa, traggono il loro mistero.

In un articolo apparso in *Les Entretiens politiques et littéraires* diretti dal Viélé-Griffin: *Les romantiques allemands et les simbolistes français*, Giovanni Thoret tentò mostrarci la somiglianza che presentava il movimento simbolista con un movimento letterario che levò grande rumore in Germania alla fine del secolo XVIII e al principio del XIX, la scuola romantica tedesca in contrasto con

quella del Goethe e dello Schiller, nel nome del Fitche.

« Fitche aveva fatto dell' ideale la realtà suprema e considerato l' io come principio d'ogni esistenza ». « Se i simbolisti francesi pronunciano raramente il nome del Fitche, è nullameno all' *idealismo* quale fu concepito da questo filosofo che conviene riportare le loro tendenze ». Sino dal 1886, il De Wyzewa osservava che i due scrittori che esercitarono, forse, una maggiore influenza su la letteratura simbolista, Villiers de l' Isle-Adam e Mallarmé, furono sempre quasi dei puri fitcheani.

Si legge nella *Claire Lenoir* del Villiers : « Dio non è che la proiezione del mio spirito, come ogni cosa: io non posso uscire dal mio spirito ».

Il che spiega benissimo la definizione che si è data del simbolismo: individualismo in arte. Forse la scuola simbolista avrebbe dovuto chiamarsi : *scuola idealista.*

Fu con l'idealismo che il Viélé-Griffin raggiunse un'arte interdetta alla folla: gli bastava quasi di comprendersi da sè; sapeva egli bene come la poesia, che esisteva in lui, non fosse direttamente trasfusibile nelle anime altrui. « Una poesia, diceva pure Laforgue, non è un sentimento che si comunichi quale lo si è concepito prima di scriverlo. Vi si aggiungono le veneri della rima e le digressioni causate dalle trovate: la sinfonia imprevista viene ad accompagnare il motivo ».

Viélé-Griffin, restringendo la tirannide della rima, sostituita spesso dall'assonanza, scemando il meccanismo del verso, evitò quelle digressioni e svolse, a suo talento, la sinfonia.

Nella prefazione di *Joies*, egli diceva : « Il verso è *libero* ; — il che non vuol punto dire che il « vecchio » alessandrino a « cesura », unica o multipla, con o senza « ripresa » o « interruzione » sia abolito o instaurato ; ma — più largamente — che non si considera più alcuna forma fissa come il plasma necessario all'espressione d'ogni pensiero poetico ; che ormai, come sempre, ma coscienziosamente libero questa volta, il poeta obbedirà al ritmo personale, cui deve la propria essenza, senza che il signor de Banville, o qualsiasi altro « legislatore del Parnaso » abbia ad intervenire ; e che il talento dovrà risplendere anche al di fuori delle tradizionali ed illusorie « difficoltà superate » della poetica retorica. L'Arte non si impara soltanto, ma si riproduce incessantemente; essa non vive solo di tradizione, ma di evoluzione ».

I maestri che Viélé-Griffin predilige sono, a confessione sua, La Fontaine e Racine, che usò nell'alessandrino tutte le interruzioni e le cesure possibili. Ma l'ammirazione per La Fontaine è la più caratteristica della sua maniera. La Fontaine, in fatti, ebbe la genialità d'adoprare, a suo capriccio, tutti i metri conosciuti e di riunirli insieme con impareggiabile sicurezza ritmica. Il Viélé-Griffin si servì, dunque, del metodo del favoleggiatore, appoggiandosi all'arte poetica del Verlaine : « Musica sopra-tutto » ecc. Egli comprese pure la importanza dell'*e* muta, punto d'organo, o sospiro, e compose così delle poesie in una lingua ringiovanita.

Fu audacia di simbolisti quella di volere esprimere *pensieri nuovi* con *versi nuovi*, spezzando così ogni vincolo coi loro antenati ; ma, in realtà, come oggi è noto, essi, per tal modo, non fecero che riannodare la tradizione. Ecco, a tale proposito, una confessione di Chateaubriand, che è, in pari tempo, un consiglio : « Fu lui, dice egli, parlando del signor De Fontane, che incoraggiò i miei primi tentativi... egli mi insegnò a nascondere la deformità degli oggetti, mercè il modo di porli in luce ; a mettere, per quanto stesse in me, la lingua classica in bocca ai personaggi romantici ». Tale è il secreto di ogni buon scrittore e, sino dalle sue prime opere, il Viélé-Griffin, forse più per intuito che per cultura, fu uno scrittore eccellente; egli maneggia la strofe come nel secolo XVII si sapeva condurre il periodo. Egli non si lascia suggestionare dalla tipografia dei versi e non si occupa che della loro musicalità e l'opera sua è la miglior risposta ch'egli potesse dare ai critici.

*
* *

Joies è la prima opera veramente originale di Viélé-Griffin: vi si trovano fresche e malinconiche canzoni e si rimane stupiti del come tali musiche deliziose non abbiano maggiormente commosso l'animo de' nostri contemporanei: forse, per essi, erano troppo pure e gli preferirono le imitazioni del Rostand.

Vediamo questo *lied :*

Il pleut sur les mousses fleuries
A grosses gouttes de soleil ;
Les heures vont par la prairie
Et l'air s'engourdit de sommeil, etc.

Ma ecco una delle cose più belle e dolorose che io abbia mai letto :

ELLE CHANTAIT AU SOIR

Ah ! c'était un soir.... Qui s'en souvient :
Car vivre est-ce donc à jamais revivre ?

Je suis quelque morte, sans doute, et quelque rêve,
Avec mon conte de soir élésien,
Quand le vent est morne au long de la grève.
— (Je suis quelque rêve lu dans quelque livre,
Quelque conte, quelque poème, un soir de rêve) —
. . . .
Je n'ai plus souci vers où mène la route.
Je ne sais où va dérivant ma vie:
Je n'ai vecu qu'une heure, et qu'un baiser;
Je ne sais vers où la route dévie;
Tout l'avenir, un soir, s'est effacé.
. . . .
Il est parti par la route, un soir,
Blanc comme l'écume et la nuée,
Il est parti, par un vieux soir,
Avec la tempête ruée;
Il se perdit dans la nuit noire
Aux détours gris de ma mémoire;
Mon âme est là, qu'il a tuée.
Que m'importe, encore, ayant été son âme:
Le temps n'a plus flétrir sa lèvre sur la mienne;
Nul poids d'âge ne peut que je ne me souvienne
— (Je suis l'ombre et l'écho d'un soir d'épithalame) —
.... C'était un soir, dans la pénombre élésienne....

Questa poesia, che non fu mai raccolta per una antologia, meritava, certo, d'essere sottolineata, e il verso

Je n'ai vecu qu' une heure et qu' un baiser

potrebbe venire inciso su la tomba di molte donne.

La *Ronde de Marguerite*, che si trova pure in questa raccolta, ha la purezza musicale di una canzone popolare, con immagini ringiovanite:

Où est la Marguerite,
O gué, o gué, o gué,
Où est la Marguerite?
Elle est dans son château, coeur las et fatigué,
Elle est dans son hameau, coeur enfantile et gai,
Elle est dans son tombeau, semores y du mugué,
O gué la Marguerite.

Joies: che il titolo non lasci credere si tratti di poesie gioconde; non sono, invece, che poesie tristi.

Tout est triste de joies:
Quel deuil emplit le monde?
Tout s'attriste de joies!

ma il poeta canta giocondamente i propri dolori e dice che la vita è bella, la vita, questa proiezione de' suoi desideri e de' suoi sogni.

*
* *

L'universo ch'egli s' è creato, ci dice egli stesso nei *Cygnes*, « io l' ho fatto »:

Plus doux que tous ceux la n'en lurent, n'en rêvèrent,
Plus douloureux et saint, plus chaste et tendre
Que leurs chants de trouvères,
Que leur plus beau poème merveilleux:
Avec mon coeur, avec mon âme, avec ma chair,
Avec mes yeux,
J'ai fait mon beau livre de vie, — ardent et clair....

Quale miglior confessione può fare un poeta che non sia la sincerità della sua poesia? L'anima sua e la sua carne non si sottraggono ad alcuna commozione, ad alcuna sensazione. La sua sensibilità freme, piange e canta alla minima scalfittura, e noi rinveniamo nell'opera di Viélé-Griffin le nostre più fuggevoli sensazioni musicalmente annotate. Non esiste, forse, tela poetica più fine e più sottile; tutti i raggi dell'anima vi si riflettono a seconda delle gradazioni della nostra sensibilità. L'Autunno si ritrova intero dentro una foglia morta, per chi serba nel proprio cuore l'immagine dell'antica frondescenza; tutta l'anima attuale palpita in questo canto d'un poeta che, sciolto da ogni reminiscenza libristica, volle essere colpito dalla diretta visione delle cose.

Ah! douleur de ma joie éparse et qui s'étonne:
J'ai peur des souvenirs, des musiques
Et des vieilles cités et des vergers d'automne
Et du rire qui passe et de l'heure qui sonne,
Car tout est ignoré, sublime, et sans replique;...

Il còmpito del poeta consiste nel dare un magnetico alla vita, secondo la sua personale percezione: egli vivifica il pensiero dei filosofi, costruisce il mondo che essi hanno immaginato. I poeti sono, per così dire, le spose fertili dei pensatori. Schopenhauer fu uno dei pensatori che fecondò i poeti simbolisti, nè c'è da stupire leggendo questo *Epitaffio* che Viélé-Griffin scrisse per un suicida dodicenne:

« Tu es un homme! » te disait-on parfois,
Et radieux, c'était ton jeune orgueil;
Et mieux te vaut ne l'avoir pas été,
Et de dormir — au large — en ton cercueil;
Mieux vaut mourir comme tu meurs, je crois,
Mieux vaut se d:tourner de notre indignité.

Jules Laforgue, che fu amato e molto ammirato da Viélé-Griffin, ebbe, io credo, egli pure, e molto direttamente, una grande influenza su di lui. Senza Laforgue, il Viélé-Griffin avrebb'egli scritto in versi liberi? Laforgue gli svelò che si potevano fare versi irregolari e pur giusti di tono e che la migliore arte poetica consisteva nello istinto sicuro del poeta. Arduo veramente sarebbe il porgere una idea del modo di lavorare di Viélé-Griffin e di spiegare meccanicamente la bellezza della *Chevauchée d'Yeldis*; sin dalla prima lettura, l'anima viene presa e trascinata dal ritmo e vi si sente dentro come l'accompagnamento sapiente e semplice d'una sonata: il motivo si svolge sostenuto da accordi incoscientemente adattatissimi, che soddisfano e l'anima e l'orecchio.

In un articolo degli *Entretiens*, Viélé-Griffin ci fa notare che « personalmente, noi non oltrepassammo mai (questione d'orecchio e di gusto, dice lui) l'ampio metro del vecchio alessandrino, il quale applicammo in tutte le sue forme; che, ad imitazione del La Fontaine e di molti altri, non provammo

il bisogno d'amplificare ogni nostra respirazione sino al tal limite estremo; che, a seconda della schietta sincerità onde siamo formati, disponemmo tipograficamente i nostri periodi ed usammo della rima, dell'assonanza e dell'alliterazione a seconda del gusto che ci fece poeti e del quale rimane unico giudice l'imparziale lettore ».

Il Viélé-Griffin ci riconduce sempre co' suoi versi a un metro conosciuto, familiare; basta saperlo declamare e scandere a dovere, d'avere orecchio, metodo di canto adatto alla poesia. Non è più la meccanica dell' alessandrino, il cui peso gravita tutto su la rima. Qui, la rima non è che un accessorio musicale e, in questi versi della *Partenza*, l'accentuazione pare indignata di sè stessa:

Je suis *riche* de soirs et d'aurores,
De chants, de parfums, de clarté;
Quel fruit cueillerais-je encore
Au verger de la beauté!

E in questi:

J'emporte, comme un fardeau léger,
Comme une gerbe de fleurs et de feuilles,
Toute l'*ombre* de ton verger,
Toute la *lumière* de ton seuil.

Le parole significanti si pronunciano necessariamente: è un fascio d'ombra che si porta via. Ciò appartiene ad un' arte sottilissima, sapientissima, ma meno ricercata che trovata.

Si noti, in questi versi, la rima tra *feuilles* e *seuil*: un tal modo di rimare, buono per l'orecchio soltanto e frequentissimo nell'opera del poeta, è molto significante: *fleurs* e *pleure*, *pressoir* e *boire*, *fait* e *coupées*, *fleur* e *leurre*, *cercueil* e *cueille*, ecc.

La *Partenza*, questa poesia d'una sottile tristezza, è un piccolo capolavoro che meriterebbe d'essere commentata: ciò non sarebbe che una interpretazione. Il poeta si raccoglie sul limitare dell'avvenire ed ascolta gli ultimi passi del passato che si allontana. La lingua è semplice e purissima. Bisogna convenire che qualche volta Viélé-Griffin ha maggiore brutalità. Se ciascuno de' suoi versi, fiore di un sol getto, ha le sue armonie personali, essi si urtano talvolta un po' rudemente, sotto l'alito della ispirazione. Ma ciò è voluto ed io paragonerò una tale maniera alla musica wagneriana. Ottoni ed arpe.

* * *

Troppo lungo sarebbe l'analizzare qui ciascuna delle opere del Viélé-Griffin e scoprire il simbolo ascoso sotto le immagini. Man mano che il poeta s' inoltra nella vita, la sua tristezza aumenta e il canto della *Clarté de la vie* ci presenta l'Amore e la Morte che congiungono le loro labbra in un bacio Vi sono in questa raccolta dei deliziosi paesaggi ne' quali vanno ad assidersi i nostri ricordi.

LA FÉNAISON

Fauche la faux, et fane la fourche!
La fleur est vive de ta bouche,
Nos mains s'étreignent, nos cœurs s'unissent,
Tout l'air est ivre, et ta voix est douce;
Mes roses saignent entre les lys.

Ecco una *Vision de juin*, il mese dell'amore:

NOCTURNE

Ton doux bras que je touche
Est tendre comme la nuit de juin.

PLUIE D'ÉTÉ

La pluie, la pluie à grosses gouttes!
Comme elle marche à pas pressés;
Ta main tendue s'y trempe toute,

. . . .

C'est l'heure, tantôt, de la cueille
Des belle roses ruisselantes:
Déjà le soleil rit au seuil....
Sans la pluie nous n'aurions osé
Cueillir vingt roses, et un baiser.

Si leggano quelle *Chansons à l'ombre*, nelle quali è notato ogni movimento della natura: egli l'ha come sorpresa nella sua nudità e, a guisa di un amante, le si è accostato per baciare la sua bocca e respirare il vivo profumo della sua carne.

Nondimeno vi sono tristi momenti, nei quali i baci « *laissent de la boue aux joues* » e in cui si vorrebbe tutto dimenticare.

DEVANT LA MER

S'en aller à elle et l'étreindre
Et se fondre en sa caresse vive!
Se vêtir d'elle et la ceindre
Et se draper en elle et en vivre
Et rire en sa voix et s'y plaindre
Et la pleurer toute et la suivre!

* * *

Sin qui, il poeta ha parlato di sè stesso: adesso egli si esterna in personaggi, ciascuno de' quali rappresenta uno degli aspetti dell' anima sua. Questa è la parte più simbolica della sua opera: l' aneddoto nasconde il mito, e questo mito ha un significato facile a scuoprirsi. I dolci nomi di *Samia*, di *Swanhilde* e di *Thalie* gli hanno narrato « la vanità del vivere e dell'amare, l' inanità dell' agire, la follia del sacrificio e l' impossibilità del riposo ». Cotali figure sono come « le ore morte della sua giovinezza d'ieri e l' ombra sorridente dei dolori accarezzati ».

Les fiançailles d'Euphrosyne e *Ancæus*, che sono i primi saggi drammatici del Viélé-Griffin, sono scritti in versi regolari, così disarticolati, che non sono quasi più versi. *Les fiançailles d'Euphrosyne*

sono un grazioso idillio. *Ancæus* ha già una maggiore importanza; un coro di donne vi canta leggiadre stanze:

Les fileuses de lin ont jeté leur quenouille...

che ci fanno presentire la futura maestria dell'artista, dacchè egli siasi deciso ad abbandonare il verso regolare.

Swanhilde è una tragedia simbolica scritta in versi liberi; è una bella e terribile leggenda posta in azione. Vorrei si sperimentasse questo dramma su la scena: il verso è ben graduato e si adatta meravigliosamente ai sentimenti espressi. V'è dell'amore, dell'odio, del sangue e la morte chiude il dramma. Mi piace la crudele ironia di Swanhilde, l'abile scaltrezza di Biorki e quella specie di letale fatalità che sovrasta al dramma, come nelle tragedie d'Eschilo.

Swanhilde, più che una donna tutta odio ed amore, rappresenta una razza. Ella odia coloro che l'amano.

L'amour ne meurt-il donc qu'on ne le tue?

Ella uccide l'amore e colpisce sè stessa con una spada:

De l'Amour, de la Mort, quel est donc le plus fort?
. . . . Allez le demander aux dieux mêmes.

Phochas le Jardinier è pure un'opera drammatica, e, indubbiamente, la migliore che sia stata scritta dal Viélé-Griffin. Havvi una stupenda e triste ironia in quel martirio di Phocas, intimamente, sì poco cristiano. Non è il Cristo che occupi l'anima sua, ma Thalie, ch'egli ha amato per un solo sguardo. Ma ella è vincolata al culto degli dei e a lui, per possederla, occorrerebbe rinnegare la religione de' suoi padri, nell'ora stessa in cui si perseguitano i cristiani. Nondimeno Phocas non è compreso da molta ammirazione per que' mendichi che vagano giorno e notte, chiedendo da mangiare e da bere.

Sous prétexte de croire
Et d'être pourchassés pour Jésus-Christ!

È un bel sogno quello di Phocas: egli è sul punto di partire per recarsi presso Thalie, presso l'amore; una vita nuova sta per cominciare per lui; ma un decurione giunge per arrestare il giardiniere...

« Sono il suo padrone — risponde Phocas. — Ve lo consegnerò domani all'alba ». E, prima di costituirsi, egli si raccoglie nella notte calma e serena...

Vivons cette heure encore...
Et souris; car, pour toi tout n'est que vanité,
La vie, l'amour, la joie, le rire et la beauté;
Et l'on t'a façonné une âme terne et triste;
Cette heure t'ouvrait les bras. Phocas... résiste;
Tu es né pour mourir: ils t'ont tué, Phocas;
Va coucher de son long ta race fière et lasse...
On te dira martyr et saint, mais, tu le sais,
Que tu meurs seulement pour ne pas renier
La foi du père de ton père le jardinier,
Que pour ne pas fléchir il te suffit d'être homme...

Al momento in cui Thalie, sorella del decurione, avvertita da Glauco, il giovine garzone giardiniere, affezionato al suo padrone, al momento in cui Thalie giunge per salvarlo, Phocas, colpito dalla spada di un soldato, muore profferendo il nome di Thalie. Così il suo sogno rimane intatto, il suo sogno troppo bello per avverarsi.

Bisogna ammirare la bella e tragica semplicità di questo dramma e, specialmente, l'ironia di questo martire incredulo. Considerato per quanto riguarda la forma, è senza dubbio ciò che il verso libero ci ha dato di meglio. Questi versi non sono irregolari se non per rapporto alle regole che ci suggestionano; ma una tale arte, così tradotta in atto, è in sè perfetta. Ma dove sono i discepoli di Viélé-Griffin? Porterà egli con sè il suo segreto, come Phocas il suo sogno?

* * *

La légende ailée de Wieland le forgeron è anch'essa un simbolo e significa che l'amore è creatore dell'arte. I poeti ed i pittori non cercano essi, forse, d'eternare momenti fuggevoli? Per avere scôrto Ervare l'Alvitte su la riva del lago, in cui si bagnava, Ervare più candida dei cigni, dai capelli più dorati dell'autunno, Wieland l'amò più della propria vita; chiuse gli occhi per rivederla ancora.

Ervare « pone le sue braccia al bianco collo di Wieland,

Elle le brûle à la bouche
De ses lèvres, et l'étouffe
D'un long baiser,
Aspirant son souffle
Jusqu'à s'en griser....

Nel bacio dell'Alvitte, Wieland, lo spadaro, conquista un'arte: egli scolpisce il suo sogno nell'oro,

Et la joie de son œuvre l'enchante
Comme un rire de l'aimée.

Ma ecco l'Autunno: la donna-cigno vola via e raggiunge le sue sorelle: esse scompaiono sull'orizzonte.

Il re fa imprigionare Wieland e lo costringe a fabbricare spade. La figlia del re ha spezzato la corona d'oro: ella viene verso Wieland affine ch'egli le faccia un'altra corona. Per odio contro

il re, Wieland sta egli forse per uccidere questa fanciulla? No.

> Sa vengeance se venge
> En desarmant sa haine
> . . . .
> Il se détourne et pleure,
> Pleure et soudain sourit.

Questo raccconto è « antico e sottile », nè più si sa come vada a finire. Si dice che Wieland volò via una sera « col vento del nord, nell'Autunno ».

> Wieland a surgi sur ses ailes
> Comme un cygne essoré des grèves :
> Son idée l'a pris en elle

* * *

L'ultima raccolta di Viélé-Griffin: *L'amour sacré*, è un poetico martirologio. Sono belle figure: Sant'Agnese, che il padre, per punire di non voler sposare un pagano, invia in un « *repaire de prostituées* »:

> Or en ce lieu de tristesse de chair
> Elle est entrée comme de la lumière...

Santa Giulia rimasta vergine nel matrimonio, ed ecco la preghiera del suo sposo:

> Elle est morte, m'as-tu dit, frappée à la joue?
> J'ai baisé cette joue, Seigneur, et c'est ma joie!

Ta main posée est comme un fruit sur cette branche,
Ainsi que d'un fruit clair j'ai soif de ta main blanche;
La forêt d'ombre fleure et la nuit s'effarouche
Du mois des lys fleuris et des lèvres offertes,
— O sourire posé parmi les feuilles vertes! —
Reine, j'ai faim d'un baiser de ta bouche...

Francis Vielé-Griffin

AUTOGRAFO DI FRANCIS VIÉLÉ-GRIFFIN.

> Vêtu de la forme de son rêve;
> Car il n'est de repos pour une âme
> Que l'immense désir enivre:
> Ni l'épée qu'on brase à la flamme,
> Ni l'amour sacrée de la femme,
> Ni l'Art que la gloire acclame,
> N'étanchent la soif de vivre.

Questa la morale dell' istoria. Wieland il fabbro è una bella leggenda, ben narrata; le stagioni vi si alternano, spiegandovi i loro speciali scenari; il sogno e la vita, secondo l' espressione stessa del poeta, vi si intrecciano come in una fiaba. Ed è una fiaba per quei grandi bimbi che noi siamo. Dimentichiamo i nostri affanni e le nostre sventure e sogniamo di dormire una notte tra le braccia dell' Alvitte, dalle candide piume del cigno. Questi versi saranno pure una musica vivificante: essi sono di una sapiente semplicità.

Santa Margherita da Cortona, che dice a colui ch' ella ama:

> Regarde, Giovanni, je suis belle!
> Couvre tes yeux de tes mains fines:
> Me vois-tu couchée au cercueil?
> Devine
> Sous cette beauté — son linceul —
> Mon squélette, ta compagne de volupté!
> Ma forme qui t'enfièvre est morte,
> Ma forme que tes rimes ont sculptée!
> Mon baiser n'est que cendre amère...
> Détourne-toi, essuie ta lèvre,
> Reveille-toi du sommeil de la chair.

Ed ecco ancora Santa Giovanna, San Michele del Pericolo, ecc. Si trova in quest' ultima raccolta la secreta predilezione del poeta per l' idea della morte e del sacrificio. Egli ci mostra la gioventù e la bellezza, la vita che si getta con voluttà tra le braccia della morte. Io non lo credo personalmente

scettico. Viélé-Griffin sa comprendere tutti i sentimenti umani e sovrumani. Egli sa pure che un fiore è più bello al momento in cui si sta per coglierlo e che una donna fatta per l'amore, se nessuno la coglie, serba per l' eternità la promessa di felicità che in sè racchiuse. Le sue giovani martiri sono belle secondo la carne, ma esse sdegnano le gioie dell' amore umano, perchè la loro anima ha sognato un amore più puro ed eterno.

Forse quest' ultima opera accusa nel poeta una stanchezza di condurre la vita di tutti i giorni e come una delusione. Ma una simil nota, se bene vi si riflette, non è assolutamente nuova nell'opera del Viélé-Griffin: s' egli parla della bellezza della vita, c' insinua pure che la morte è sorella della vita: Swanhilde è già quasi una delle sante dell' *Amour sacré*.

L' opera di Viélé-Griffin è molto complessa. Ciascuna delle sue raccolte è un nuovo saggio corrispondente alle successive intuizioni dell'animo del poeta. Se il suo stile è personale, s' egli può gloriarsi d'essersi foggiato, da sè, un verso secondo il ritmo dell' anima sua, il suo sogno, la sua maniera di concepire il mondo, sono pure ben personali. Forse gli si potrebbe rimproverare d' avere un po' troppo spesso velato la chiarezza dei suoi pensieri sotto simboli misteriosi; ma egli ci risponderebbe che, per tal modo, il suo pensiero, simile ai miti antichi da lui rinnovellati, rimarrà chiuso ai profani. C' è una chiave che apre siffatte poesie: la sensibilità poetica. Non censuro il fatto, constato che una tale poesia non è fatta se non per un pubblico d'uomini colti. Il grande pubblico, sempre ritardatario, s'è arrestato al Musset e al Lamartine, perchè ambedue non si sono mai allontanati dai sublimi luoghi comuni della sensibilità.

Un elemento, d' altronde, assolutamente necessario alla volgarizzazione d' una poesia, è la commozione femminile. Ora la poesia del Viélé-Griffin e di molti poeti attuali non è fatta, direttamente, per le donne. Tali poeti esprimono la nostra commozione davanti alla donna, ma la donna non li comprende.

L' uomo-poeta ha femminilizzato la natura: tutto è femminino; l' odore della donna profuma tutti i fiori che noi fiutiamo. Quale sincerità havvi mai nella poesia delle poetesse che amano sè medesime negli odori delle cose? E quale donna oserà essere bastevolmente sincera da virilizzare la natura, secondo la violenta sua bramosia dell'uomo e da mostrarci, tra i cespugli, in luogo delle spalle delle ninfe, l' aspetto sincero della loro visione.

La poesia, quale noi la comprendiamo, mancante dell' uomo, si indirizza alla sensibilità dell' uomo. Nella grande sinfonia simbolista, il Viélé-Griffin resta uno dei musicisti più originali e valenti. Egli ha creato un' arte nuova. Più tardi, senza dubbio, una nuova generazione di poeti sorgerà, che farà capo a lui... È un precursore.

JEAN DE GOURMONT.

ATTRAVERSO L' ABRUZZO: SULMONA.

SULMO *mihi patria est, gelidis uberrimus undis.....* Dall'esilio lontano e doloroso Ovidio salutava con tenero affetto la sua patria sperduta fra i monti e a lei volgeva continuamente, memore e triste, il suo pensiero.

> Pars me Sulmo tenet Peligni tertia ruris
> Parva sed irriguis ora salubris aquas.
> Terra ferax Cereris multoque feracior uvae
> Dat quoque bacciferam Pallada rarus ager.

Il ricordo della città ridente doveva pungere assai amaramente il poeta nel suo esilio sul Ponto: la gaia città fresca e ubertosa, nella valle, anzi nella ampia conca limitata dai monti aspri che la serrano come una catena insormontabile, doveva apparire di continuo alla mente del poeta, come un'oasi di pace e di gioia.

Ille ego qui fuerim tenerorum lusor amorum, egli dice, quasi in una palinodia di tutta la sua esistenza anteriore, ritorno col pensiero alla cara patria, alle fresche acque che la circondano, ai lieti e ricchi campi che l'adornano.

Quando Ovidio rimpiangeva con così teneri accenti la sua patria, Sulmona era già una città assai

importante, ricca e forte, tra le più cospicue dell' Italia centrale, ed era già entrata nella grande scena della storia di Roma. Le leggende della sua origine gloriosa datano fino da quell' età e Ovidio stesso attribuisce al favoloso Solimo, compagno di Enea, la fondazione della città:

> Attulit Aeneas in loca nostra Deos,
> Hujus erat Solymus Phrigia comes unus ab Ida
> A quo Sulmonis moenia nomen habent.

Tutto ciò è troppo ancora avvolto di mistero e di favola. Se si vuol riconoscere nella tradizione del frigio Solimo un ricordo delle emigrazioni di popoli dall'Asia Minore in Italia, la leggenda ha una qualche base storica quasi universalmente accettata. Solimo d'altra parte era il nome di una città dell'Asia Minore, ai confini della Licia e della Pisidia, e la somiglianza di nome può facilmente aver inspirato la tradizione dell' eroe frigio. Così pure un

SULMONA — PIAZZA GARIBALDI.

La gloria e la ricchezza della città all'epoca del poeta, facevano ricercare più antichi titoli di nobiltà, così che le leggende della sua fondazione doventarono ben presto comuni, e Virgilio pure ricorda Sulmona come esistente ai tempi di Enea quando, tra i prigionieri fatti da questi nella sua lotta contro Turno, ricorda quattro sulmonesi. Gli storici locali, riprendendo la testimonianza di Virgilio, si sforzarono a fissare la data della fondazione della città, e con audaci ed ingegnosi raffronti, la stabilirono nell'anno 18 dopo la presa di Troia, o 1166 prima della nascita di Cristo.

ricordo delle incursioni di popoli illirici si può riconoscere nella tradizione cantata da Silio Italico, che vuole fondatore della città un eroe dardano.

Quello che ora è sicuro è che Sulmona, l'antica *Sulmo*, fu antichissima sede dei Peligni, e la sua stessa posizione nella ricca valle ubertosa, chiusa fra gli alti monti inaccessibili, ne rivela chiaramente l'origine.

La più antica memoria della città rimonta alla seconda guerra punica, quando Annibale, nel 542 di Roma, vi passò col suo esercito, durante la sua fortunata guerriglia contro Roma. Più tardi, il nome

di Sulmona appare in modo meno laconico quando, nel 663 di Roma, i Sulmonesi, insieme con tutti i Peligni, si ribellarono a Roma, chiedendo diritto di

L'ANNUNZIATA — IL CAMPANILE.

cittadinanza, e si unirono ai Marsi nella guerra che fu detta sociale o Marsica. Fin d'allora i Peligni dovettero rivelarsi valorosissimi fra i valorosi, come più tardi i Romani stessi riconobbero, così che la loro capitale, Corfinio, fu scelta per comune città degli alleati e centro delle adunanze generali. La lotta fu duramente e variamente combattuta, finchè dopo cinque anni, deposte le armi e ottenuto l'ambito diritto di cittadinanza, tutti i Peligni, e con essi gli abitanti di Sulmona, furono ascritti alla tribù Sergia. Con la cittadinanza romana, Sulmona entrò più intimamente nella vita di Roma, seguendo le fortunose vicende della città e prendendo viva parte alle lotte e alle questioni interne. La rivoluzione di Silla non poteva lasciarla indifferente e, per aver parteggiato per Mario, Sulmona provò l'ira dell'avversario. Questo don Giovanni della politica fece radere al suolo la città, abbatterne le mura e ucciderne gli ostaggi. Più tardi, quando Sulmona risorse, fu per provare nuovamente il furore delle lotte civili. Ardeva allora la guerra tra Cesare e Pompeo, e Sulmona, come Corfinio, prese le parti di quest'ultimo. Sette coorti, comandate da Azio Peligno e da P. Lucrezio, vennero a presidiare la città, ma quando avanzarono le coorti mandate da Cesare, i Sulmonesi, presso i quali era ancor vivo il ricordo dei mali sofferti per opera di Silla, desisterono dalla lotta e aprirono le porte al vincitore. Da allora, per molti anni, la città visse in una prospera pace, che ne favorì lo sviluppo e la ricchezza. Alla fine della repubblica e durante l'impero, essa dovè acquistare una grande importanza e arricchirsi e abbellirsi, chè avanzi di quella età, giunti fino a noi, attestano ancora la grandezza e la magnificenza lontane.

Con la caduta dell'impero, Sulmona seguì le tristi sorti delle altre città d'Abruzzo, ma ebbe ancora momenti di grandezza e di gloria, che mostrano come l'antico splendore non fosse del tutto spento. Nel 569 essa, con tutto l'Abruzzo, passò a far parte del ducato di Spoleto, creato da Faroaldo, sotto l'immediato dominio dei conti di Valva. Ludovico II, liberato dalla prigionia di Benevento, passò per Sulmona e vi fu festosamente accolto: pochi anni dopo, nell'877, quivi nacque da Gertrude, moglie di Guido da Spoleto, un fanciullo che ebbe nome Lamberto, e che fu poi imperatore.

L'antico valore dei Peligni, che i Romani avevano tanto apprezzato, non era ancora estinto, chè nell'881 i Sulmonesi ebbero a combattere coi Saraceni, nel 937 con gli Ungheresi, e nel 1053 con i Normanni nella famosa battaglia di Civita che doveva risolversi in un così grande disastro per Leone IX. Più tardi, quando fu sede del Giustizierato

di Abruzzo, Sulmona ebbe a lottare contro l'esercito pontificio, comandato da Giovanni di Brienne, e Federico I, per riconoscenza della valorosa difesa della città, vi stabilì una cattedra di diritto canonico che poi divenne celebre e creò in Sulmona un centro intellettuale così importante, che l'Università di Napoli, minacciata di venire abbandonata, ne ottenne, nel 1308, l'abolizione.

Nuove aspre lotte la provarono duramente per parecchi anni ancora, dapprima per le guerre con Aquila e con Pescocostanzo, poi per le rivalità interne delle due famiglie Merlini e Quadrari, che tendevano al potere assoluto. Più tardi ancora dovette combattere contro Ludovico d'Ungheria e poi con Carlo d'Angiò contro Corradino di Svevia. Nel 1440, il condottiero Caldora ne provò nuovamente l'indomito valore. Sulmona si era data ad Alfonso di Aragona e il Caldora, assediandola ed espugnandola, la ridusse in potere degli Angioini. Ma la città poco rimase sotto la nuova dominazione, chè, partito il Caldora e tornata libera, si ridiede spontaneamente all'Aragonese. Il Caldora, Braccio da Montone e Jacopo Piccinino l'assediarono di nuovo per punirla

CATTEDRALE — MADONNA.

SCUOLA TECNICA — STATUA DI OVIDIO.

della sua ribellione, e il Piccinino, vintala definitivamente, ne ottenne il titolo di principe.

Carlo Durazzo, durante la sua lotta con Ludovico d'Angiò, fissò dimora in Sulmona, che era preziosa e formidabile amica, e a quest'età probabilmente e alla protezione di Carlo la città dovette l'istituzione della zecca che durò per alcuni secoli e che fu una delle più pregiate e delle più note d'Abruzzo.

CATTEDRALE — LA PORTA.

Dopo la battaglia di Pavia, Carlo V nominò Sulmona principato e la diede in feudo a Carlo di Lanoy, morto il quale, dopo breve periodo di libertà passò, nel 1506, in feudo alla famiglia Conca e nel 1610 alla famiglia Borghese.

Due grandi figure sono collegate al nome di Sulmona: Ovidio che quivi nacque il 20 marzo del 711 di Roma, e Pietro da Morrone che viveva nell'eremo

del prossimo monte Morrone e che, nominato papa, dopo cinque mesi *fece per viltate il gran rifiuto*; se a lui e non piuttosto ad Adamo, come vuole il

L'ANNUNZIATA — PRIMA PORTA.

Pascoli, si può riferire il noto verso dantesco.

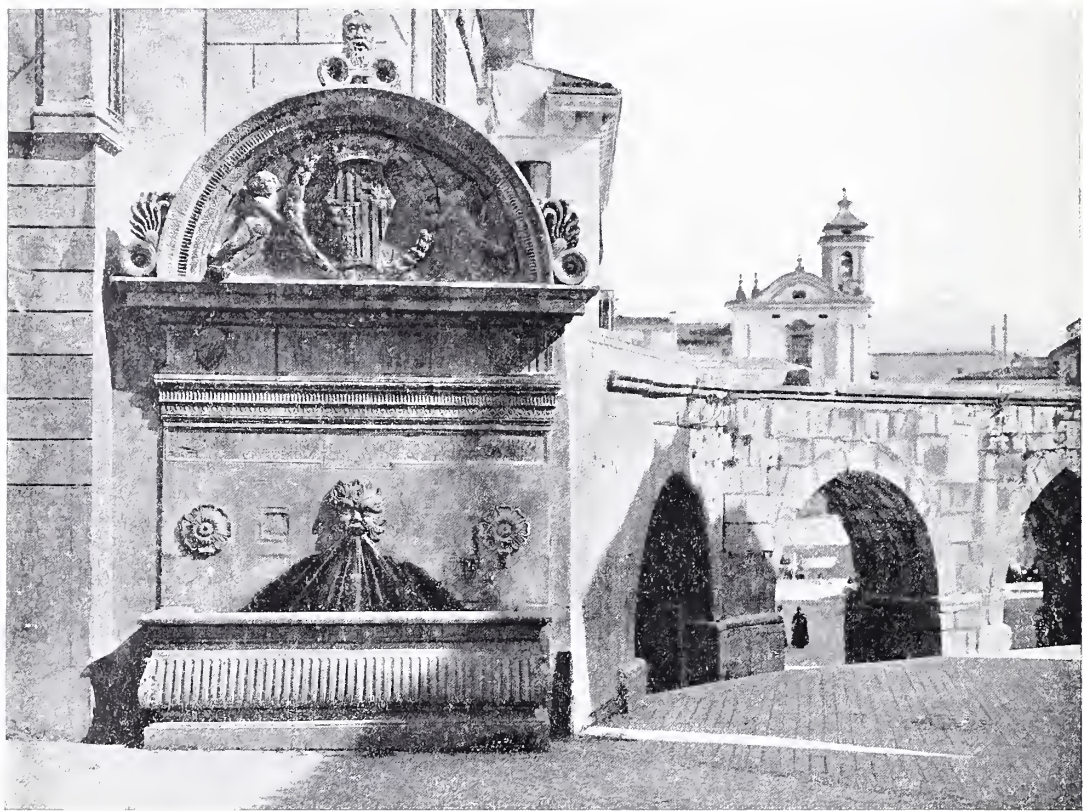
A Sulmona nacque anche Innocenzo VII, e si vantava di esservi nato pure Urbano V, il quale soleva ripetere questo distico:

Samnium me genuit, Peligni Solymi solo
Gallia me crevit gloria utrique simul.

Gli autori sulmonesi, nel loro campanilismo eccessivo, supposero nati in Sulmona non pochi altri personaggi importanti, il Poliziano, fra gli altri, a malgrado di Montepulciano, poichè una famiglia Ambrogini era nel '400 in Sulmona. Non occor-

rono, del resto, titoli immaginarii alla nobiltà di Sulmona, e Ovidio e Pietro da Morrone bastano da soli a illustrare la degna città.

Le memorie della età più remota non sono molto ricche oggi in Sulmona, chè non solo gli uomini concorsero alla loro distruzione, ma pure la forza della natura che coi frequenti terremoti devastò più volte e quasi interamente la città. Pochi avanzi sono giunti fino a noi delle antiche costruzioni, che pure, quantunque malamente sfigurati, rivelano la grandezza e lo splendore della antica città. Delle basiliche, dei templi, delle terme romane ben poco rimane oggi; ma questi poveri resti sono preziosi testimoni di una grandezza lontana. Fuori della Porta Romana sono stati riconosciuti anche gli avanzi di un teatro e di un anfiteatro, cosicchè la topografia dell'antica Sulmo è oggi in gran parte conosciuta e attesta della sua ricchezza e della sua importanza.

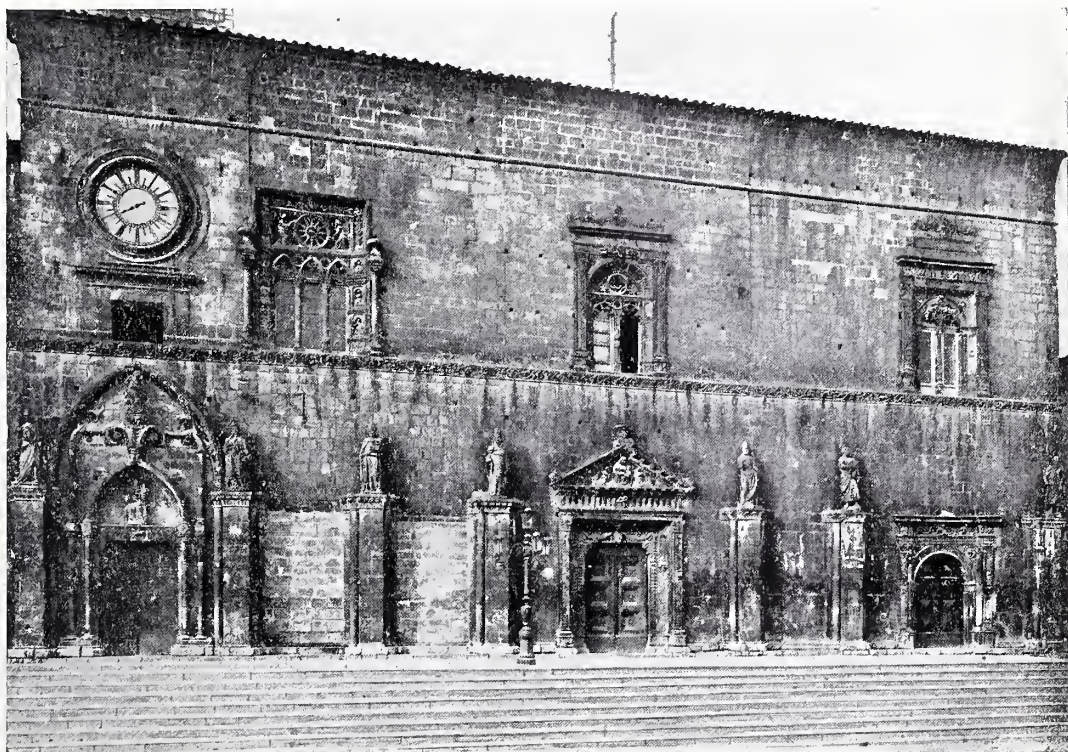
I maggiori monumenti ancora esistenti ci riportano ad un'età più prossima a noi, all' epoca che va dalla dominazione degli Angioini fino al secolo XVI, e questi monumenti sono tutti architettonici, chè in quell'età fiorì in Sulmona una gloriosa scuola di architettura. Mentre Atri ed Alba Fucense ci fanno conoscere momenti fortunati della pittura e della scultura in Abruzzo, Sulmona ci rivela un' età gloriosa per l'architettura.

FONTANA DETTA DEL VECCHIO.

(Fot. Anderson).

Del tardo medioevo pochi monumenti sono giunti fino a noi, e questi pochi incompleti o raffazzonati, così che ci danno un'idea inesatta della grandiosità dell'architettura sulmonese. Dell'antica cattedrale dedicata a San Panfilo, costruita sopra un tempio di Apollo e Vesta, rimane ora soltanto la bella porta

del secolo XIII, ma le memorie cittadine la ricordano alquanti secoli innanzi: nel 1119, sotto il pontificato di Calisto II, la chiesa rovinata e cadente fu restaurata, come attesta ancor oggi una mutila iscrizione. La cattedrale era in origine dedicata alla Vergine, ma nel IX secolo prese il nome di S. Panfilo, dal vescovo Panfilo, morto nel 700. Dell' antica costruzione e degli antichi rifacimenti nulla più e nuovi restauri considerevoli furono fatti ancora nel 1501.

La bella porta, unico resto della sua antichità, rimonta al XIII secolo. Essa presenta quell' interessante fusione dei motivi romanici e gotici che caratterizza tanta parte dell'architettura medioevale di Abruzzo.

I monaci cistercensi di Casamari, che avevano

L'ANNUNZIATA.

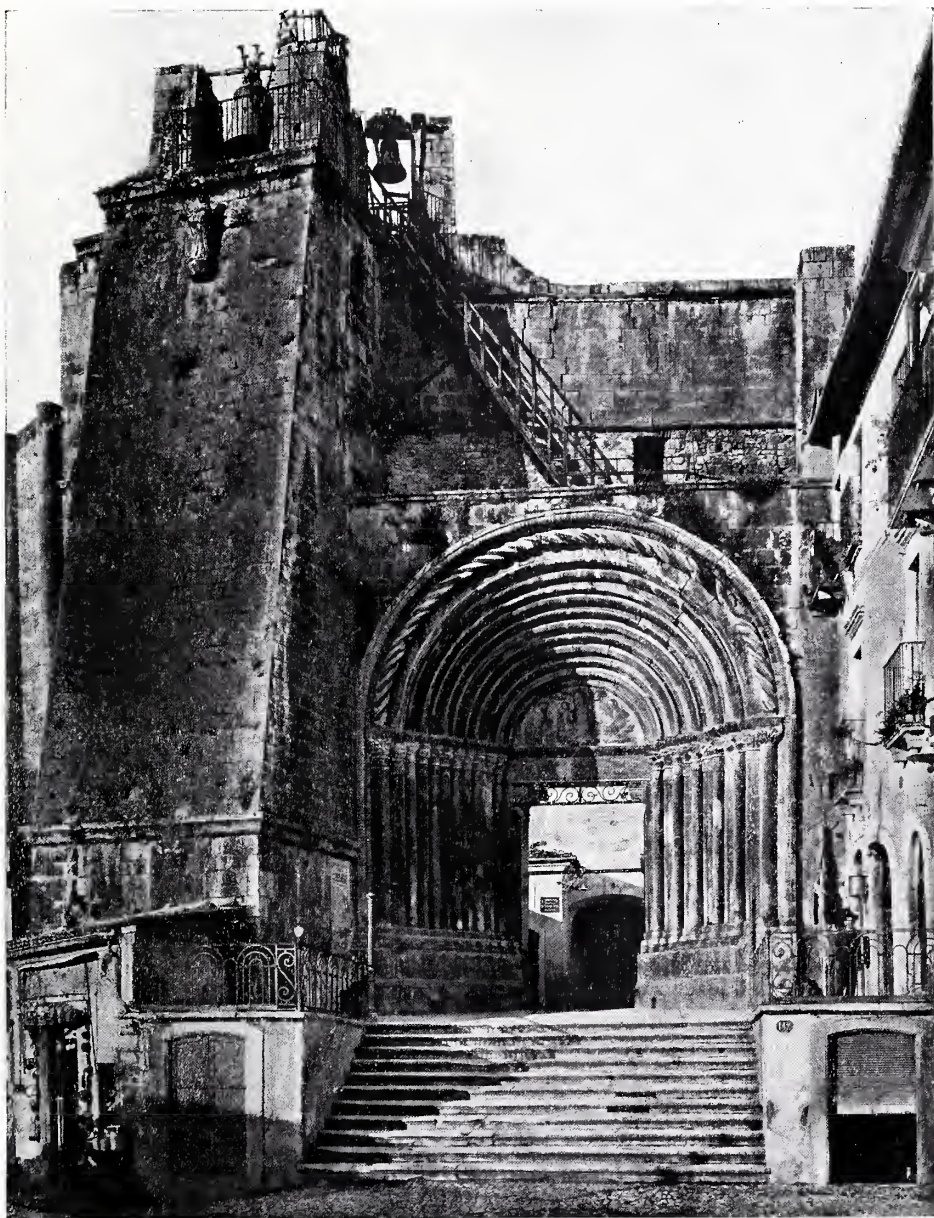
rimane. Distrutta quasi interamente dal terremoto, fu restaurata o rifatta da Trasmondo conte dei Marsi e abate di S. Maria di Tremiti, e i lavori, che dovettero durare lunghi anni, furono finiti nel 1119. Poco più di un secolo dopo, nel 1288, essa fu nuovamente restaurata e riconsacrata, poichè durante l'assedio che la città aveva sofferto dieci anni prima per opera di Giovanni Brienne, la chiesa era stata distrutta da un incendio. Più tardi ancora, fu di nuovo restaurata, dopo un altro incendio che la distrusse durante il regno di Corrado II fondata nel 1208 l'abbazia di S. Maria di Arabona presso Chieti, secondo le forme gotiche apprese in Francia, vennero a diffondere rapidamente in Abruzzo lo stile gotico, così che le chiese di Rosciolo, di Scurcola, di Tagliacozzo, si conformarono ai nuovi modelli apportati dai cistercensi e diffusero in Abruzzo lo stile ogivale.

Della cattedrale di Sulmona, costruita con forme gotiche innestatesi sulle romaniche, non rimane più che la porta, e la perdita di questo monumento non sarà mai abbastanza lamentata, chè esso sa-

rebbe stato prezioso per lo studio delle vicende dell'architettura romanica e gotica in Abruzzo. La mento del 1391, recentemente ritrovato nell'archivio capitolare di Sulmona, attesta che la facciata della

PORTA NAPOLI.

bella porta soltanto indica ora questo momento di transizione così interessante nello sviluppo delle arti non solo in Abruzzo, ma in tutta Italia. Un documento del 1391, recentemente ritrovato nell'archivio capitolare di Sulmona, attesta che la facciata della cattedrale fu opera di un architetto sulmonese, un certo maestro Nicola Salvitti, e probabilmente egli fu anche l'autore della bella porta, monumento mi-

rabile dell'antica architettura sulmonese. Intorno alla data della sua costruzione nulla è ancora sicuro, d'Angiò (1289-1309). Di quest' età non si conosce alcun rifacimento della chiesa; si sa invece che fu

CHIESA DI S. FRANCESCO DELLA SCARPA — PORTA LATERALE.

poichè alcuni scrittori iabruzzesi l' assegnarono al XIV secolo, mentre il Bindi, senza però dirne le ragioni, la crede costruita durante il regno di Carlo II costruita la chiesa di San Francesco, la cui porta, ancora conservata, è di forme assai diverse di questa. Più verosimile mi sembra quindi, per ragioni arti-

CHIESA DELLA TOMBA — PORTA.

stiche e storiche, assegnarla al 1238, nel quale anno ebbe luogo un importante rifacimento. Questa porta è composta di più archi a sesto acuto poggianti sopra colonnine circolari, sormontate da capitelli. Le colonne ai fianchi del portale posano sul simbolico gruppo del leone che azzanna il veltro, e sostengono, sopra due ricchi e vari capitelli, due piccole edicole a cuspidi, con arco trilobato, entro le quali sono le statue di S. Panfilo e di S. Pelino.

Le forme gotiche, fatte più libere e più sicure, abbandonato ormai il freno dello stile romanico, appaiono nella porta della chiesa della Tomba, costruita sulle rovine di un tempio di Giove, e della quale si hanno notizie fin dal 1241, ma che appare ora, tranne che nella porta e nel rosone che le sovrasta, interamente rifatta assai più tardi.

Ma il gotico più splendido, tutto ricco ed elegante, si mostra nella finestra del palazzo Tabassi, agile e leggera come un ricamo, come un merletto, tutta traforata nella pietra con una leggerezza e una freschezza di metallo battuto, ageminato, smaltato. Qui lo stile gotico appare già trasformato, dal tipo freddo e nudo del nord, in forme gaie e libere, aperte al sole, non più elemento essenziale dell'architettura, ma solo elemento ornamentale.

Occorre andare a Venezia per trovare forme gotiche corrispondenti, là ove la ricchezza orientale e lo stile arabo hanno ravvivato, trasformato, rifatto il freddo e schematico gotico del nord.

Presso questa finestra è una porta d'altro stile e di diverso valore, sulla quale è ancora un'iscrizione:

MASTRO PETRI DA COMO
FECE QUESTA PORTA A. D. 1449.

Ma la porta è di stile e di forme affatto diversi, posteriori pure alla data dell'iscrizione, la quale doveva riferirsi ad un'altra porta, sostituita più tardi da quella che oggi si vede, e che probabilmente era contemporanea alla bella finestra. Essa ancor oggi, là tra i monti dell'aspro Abruzzo, sorride con la grazia delle più delicate cose veneziane, con l'eleganza dei meravigliosi trafori che si specchiano nell'acqua lenta dei canali. L'artista che ha eseguito questa splendida finestra dovette avere lunga costumanza col più bel fiorire della scultura e dell'architettura gotica in Italia. Donde egli venne o come sorse in questa solitaria terra d'Abruzzo non è facile oggi dire, chè tanto oscure sono ancora le vicende dell'arte in Abruzzo; ma se non è quel maestro da Como che lasciò memoria di sè presso la porta, è assai probabile che sia, in ogni modo, un maestro lombardo.

CASA COMPARETTI — PORTALE.

Sulmona aveva nel '400 una ricca colonia lombarda che manteneva stretti e continui rapporti fra Milano e Sulmona, e a quella colonia la città dovè forse, un tempo, anche i caratteri romanici della sua architettura. Facevano parte di questa colonia numerosi artisti chiamati in Sulmona a costruire sontuosi edifici e case di minor importanza, come ricordano molti documenti, ancora conservati, di di contratti fra proprietari, artisti e operai. Questa colonia non fu nè esigua nè di breve durata, poichè nella chiesa di San Francesco essa aveva una propria cappella dedicata a Santa Elisabetta. Nel fianco di questa cappella è un' iscrizione preziosa:

SACELLUM VISITA || TIONIS DEIPARAE || AD ELISABETH A LOMBARDORU NA || TIONE A. D. MDCVII || CONSTRUCTUM A TERRAEMOTU MDCCVI || DIRUTUM IN AMPLIOREM FOR || MAM AERE SUO ITE || RUM EREXIT A. D. MDCCIX.

Così non è audace supporre che l'artista che ha creato quella gentilissima finestra sia venuto di Lombardia, da Milano forse, dove lo stile gotico trovava forme nuove, nuove bellezze, e veniva adattandosi allo spirito e al gusto degli Italiani.

Questi caratteri lombardi appaiono più sviluppati ancora, più vivi e più personali, nella grande facciata del palazzo dell' Annunziata, nel quale l'arte gotica si sposa, con felice connubio, al più fulgido Rinascimento. Architetti educati alla grande scuola milanese vennero dunque, o tornarono, fra questi monti con l'animo pieno delle visioni affascinanti del gotico, con le nuove grazie del Rinascimento, e rievocarono nella terra di Abruzzo le bellezze che fiorivano al sole della Lombardia.

L'ANNUNZIATA — PORTA DESTRA.

L'ANNUNZIATA — PORTA SECONDA.

Il Burckhardt suppose che l'autore di questo bellissimo edificio fosse un allievo lombardo del Bramante, e ricordò, a proposito delle porte e delle finestre, le più belle della cattedrale di Como. Ma il palazzo dell'Annunziata di Sulmona non è opera di un solo artista: intorno ad esso ha lavorato per più di un secolo (1415-1522) tutta una scuola gloriosa composta di artisti forse lombardi, forse venuti di Lombardia. Questa scuola, fedele ad un'unica idea, ha compito un'opera così armonica, che oggi ancora sembra uscita tutta dalla fantasia di un unico artista.

Non a torto il Burckhardt ha ricordato le porte della cattedrale di Como, che hanno con quelle di Sulmona così evidenti e così stretti rapporti, ma quest' ultime mostrano una fantasia ben più equilibrata, un più vivace senso della natura, una maestosità e una dignità più sobria che non siano in

L'ANNUNZIATA — FINESTRA CENTRALE.

quelle della cattedrale di Como. E qui ancora le forme gotiche appaiono rinnovate e trasformate, fatte più leggere, più aggraziate, delicato ricamo di sottili eleganze entro cornici splendide del più puro e più vario Rinascimento. Gli artisti hanno ricorso alle forme più diverse, ai più diversi stili, fondendo insieme, con mirabile audacia e con incomparabile genialità, caratteri e forme svariatissime, particolari e dettagli di differenti stili.

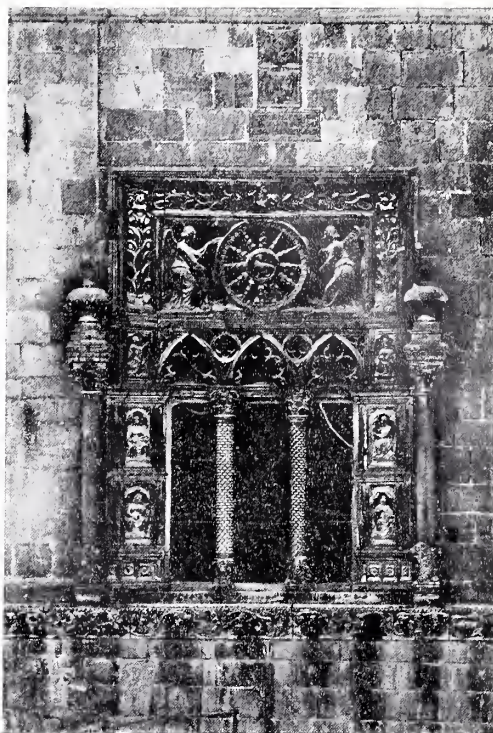
Questa audacia geniale si ritrova in troppo piccola parte nella cattedrale di Como, per non riconoscere la forza e l'originalità degli autori del mirabile monumento di Sulmona.

Dalla prima porta a sinistra, che reca ancora caratteri romanici così spiccati, alle finestre del primo piano di un gotico tanto vario e tanto evoluto, dalle cornici della finestra centrale e di quelle a destra, alle porte sottostanti è l'evoluzione dell'architettura italiana secondo lo spirito proprio dell'arte d'Abruzzo. Lo stile romanico si sposa nella porta di sinistra alle audacie del primo gotico con le sue colonnine sottili che reggono le strane volute delle nervature, mentre il gotico più elegante appare, con una raffinatezza sempre maggiore, entro le belle cornici delle finestre, l'ultima delle quali reca la data del 1522. E come le forme gotiche si trasformano in motivi decorativi di grazia incomparabile, la decorazione del Rinascimento richiama caratteri propri della Lombardia con i suoi medaglioni dai quali sbucano fuori teste che cantano, ma mostra anche uno spirito più raffinato, un senso della natura più vero e più vario nei festoni di fiori e di frutta che ornano le cornici e i pilastri delle porte. Sotto le finestre corre un lungo fregio ove, tra le foglie di vite e i grappoli, tra gli uccelli che vi beccano e i più vari animali, sono episodi e scene della storia sacra, rappresentate con ingenuità ed imperizia infantile, mentre nella decorazione naturale è uno spirito vivo, uno straordinario senso del vero. È qui ancora il valore dell'arte abruzzese, fedele osservatrice della natura, per quanto inesperta della figura umana. Così se pure, come alcuni hanno supposto, il bell'edificio è opera di architetti venuti di Lombardia, non si può negare ad esso una larga cooperazione di artisti abruzzesi, l'opera dei quali si può facilmente riconoscere anche nelle sculture di alcuni santi sui pilastri e delle figure entro i timpani delle porte, sculture rozze e quasi grottesche, non venute di lontano, ma uscite dalle povere scuole dei tagliapietre abruzzesi.

L'ANNUNZIATA — FINESTRA LATERALE.

Del resto sono in Sulmona non pochi altri monumenti di architettura, non tutti facilmente attribuibili ad architetti forestieri e che attestano invece l'esistenza di una fiorente scuola di artisti abruzzesi.

Sono tra questi monumenti la chiesa di San Francesco della Scarpa, fondata da Carlo II d'Angiò nel 1294 o 1290, con una grandiosa porta romanica formata da numerosi archi che poggiano su colonnine sottili, adorne di svariati capitelli; la bellissima porta Napoli a bugnato rustico e vario di forme gotiche sotto influsso italiano, costruita verso la metà del secolo XV e così bella ancora che un pittore la disse con appropriata similitudine « un masso d'oro lavorato con cesello ». Disgraziatamente nel secolo XVI la sua magnifica finestra ogivale, forse bifora, fu rovinata e murata, piaga viva in un bellissimo corpo.

Per tutta la città sono ancora monumenti preziosi di architettura — l'acquedotto costruito nel 1256 — il bel palazzo Comparetti, con le sue finestre a croce guelfa e il maestoso portale — il palazzo ora della Banca Agricola, con le graziose finestre goticizzanti e un tempo bifore — l'agile campanile dell'Annunziata, che è uno dei più eleganti di tutto l'Abruzzo.

L'ANNUNZIATA — FINESTRA TRIFORA.

PALAZZO TABASSI — FINESTRA BIFORA.

* * *

La scultura non ha lasciato in Sulmona memorie importanti e originali, e le poche opere giunte fino a noi, non ne rivelano alcuna grandezza. Le statue della facciata dell'Annunziata sono opere povere e rozze, ingenue e inesperte, così come una Madonna col Bambino, bassorilievo in pietra calcare ora nella cripta della Cattedrale. In questo la Vergine seduta sopra un trono curiosamente arabescato, vestita di un ricco mantello stellato di rose e ornato di un largo gallone ricamato, tiene sulle ginocchia il Bambino. È questa una povera scultura, di un rozzo e inesperto tagliapietre che tenta imitare nella scultura i lavori di stucco dipinto o di pittura rivestiti di metallo sul genere di quello di Alba Fucense e che dovevano essere assai comuni, un tempo, in Abruzzo. La testa del fanciullo è stata rifatta in tempi moderni e in modo così orrido da accrescere ancora l'impressione di rozzezza del lavoro primitivo, ma ad ogni modo questa povera Madonna, se si può assegnare ad una scuola scultorica sulmonese, non ne mostra alcuna nobiltà e alcun valore.

BANCA AGRICOLA — FINESTRE.

Maggiore importanza artistica e storica ha una statua di Ovidio, oggi nell'atrio del collegio di Sulmona, opera della fine del '400, di robusta espressione nella sua severa sobrietà di linee. Il poeta è rappresentato incoronato e reca nella mano sinistra un libro sul quale sono le iniziali del noto verso: *Sulmo mihi patria est*, iniziali che si trovano su molti monumenti della città e nel sigillo comunale che Sulmona ottenne nel 1410 da Ladislao. Questa scultura, esempio pur troppo isolato, mostra una non volgare ricerca di verità e di vita, e se la veste cade con pieghe troppo rigide, parallele e uniformi, nelle mani e nel volto rivela un' abilità tecnica non comune. Se questa scultura fosse opera di artista sulmonese, essa rivelerebbe un maestro di valore quale le altre opere scultoriche nella città non lasciano supporre, ma purtroppo manca ogni fondamento per una attribuzione verosimile. Il genio del poeta tutelare della città ha compito forse un miracolo?

CASA COMPARETTI — FINESTRA.

Così, se pure povera di opere di scultura, Sulmona resta grande per i suoi monumenti architettonici, preziosi testimoni di una lontana e magnifica fioritura, che in terra solitaria e poco nota ha ripreso e sviluppato in modo originale motivi e forme diffusi in tutt'Italia ed ha affermato in modo non vano le personalità e il valore di una scuola artistica troppo sconosciuta ancora.

ART. JAHN RUSCONI.

LA VALLETTA DI BELFIORE.

PAGINE DI STORIA CONTEMPORANEA: I PROCESSI DI MANTOVA E I MARTIRI DI BELFIORE [1].

L'AUSTRIA, dal 1815 al 1848, erettasi in Italia a tutrice e gendarme anche degli altri Stati della penisola, ebbe cura di prevenire e di reprimere ogni tentativo di congiure o ribellioni; tuttavia « non meno efferata che scaltra » mentre spingeva Piemonte e Napoli al sangue, mostravasi aborrente in Lombardia da capitali supplizi. Così, in suo confronto, parvero più feroci i tiranni domestici, che non il dominio straniero. E' vero che i processi di Pellico e di Maroncelli resero funestamente celebri le torture dello Spielberg, a quelle tenne dietro un secondo giudizio inquisitorio contro Confalonieri, Andergone, Pallavicini, ed altri parecchi, tra cui Gabriele Rosa, vennero processati dal 1833 al '35, e mandati allo Spielberg, ma per cagione politica *giammai furono innalzati patiboli*, « mentre che il Borbone di Napoli e il Savoiardo di Torino percuotevano mortalmente e poneano mano nel sangue. Fatale cecità dei principi italiani — sclamava il Brofferio nella sua *Storia del Piemonte* (pubblicata a Torino dal 1849 al 1851) — che mai non s'accorsero come l'Austria studiasse a renderli esosi spingendoli a crudeli atti, mentre cuopriva sè stessa col manto della generosità e della clemenza ». S'aggiungeva la buona amministrazione, effetto di buoni ordini antichi e di un indomabile spirito di laboriosità e di progressi civili, di cui erano alacri pionieri, segnatamente in Lombardia, uomini colti e intelletti di prim'ordine; per cui il citato storico piemontese (op. cit., Parte III, p. 143) scriveva invidiando:

« Dopo Toscana, è d' uopo confessarlo, Venezia e Lombardia, col giogo sul collo della straniera invasione, erano le provincie in cui meno che altrove si faceva sentire la disperazione di esser nato in Italia... Fioriva in Trieste il commercio, e le ricchezze vi abbondavano. Scaduta la regina dell' Adriatico dall'antica maestà, non si lasciava senza conforto di utili provvedimenti. In Mantova, in Verona continui lavori di fortificazioni tenevano occupati gli abitanti; e sgorgava il danaro. A Milano, dove una costante opposizione si manteneva nel popolo, pen-

[1] Alessandro Luzio: *I martiri di Belfiore ed i loro processi*. Milano, Casa editrice Cogliati, 1905, vol. 2, in-4°. L. 12. — L'opera contiene molte illustrazioni documentali, alcune delle quali possiamo, per gentile consenso dell'autore dell'opera, qui riportare.

sava continuamente il governo a moltiplicare i diletti per soffocare in molli ozi le magnanime ire.

« L'aristocrazia che opprimeva in Piemonte era quasi sconosciuta in Lombardia. Il governo militare che da tanti secoli teneva poco meno che assediate le città Subalpine non prevaleva nelle città Lombarde; appena si vedevano gli ufficiali nelle pubbliche adunanze e in tutt'altro aspetto che di provocazione. Il gesuitume che infestava l'Italia non aveva mai potuto metter piede in Milano. I preti stavano nel loro guscio e non insolentivano; revisione vescovile non esisteva; non esisteva curia ecclesiastica; i raggiri di sacristia non invelenivano, i vescovi facevano i fatti loro senza predicare contro il progresso; di frati non si parlava.

« Ordinate raccoglievansi le leggi in sapienti codici. La giustizia dei tribunali lasciava desiderare la pubblicità dei giudizii, ma vegliava imparziale e incorrotta. L'amministrazione dei pubblici uffizii era attiva, illuminata e sagace.

« L'emancipazione del pensiero che filtrava adagio adagio in Piemonte si era prima introdotta in Lombardia. Il sistema di educazione era migliore, l'insegnamento pubblico non soggetto ai frati si mostrava più liberale; le scuole tecniche vennero a Torino dopo molti anni che già si praticavano a Milano.

« Le casse di risparmio, le strade di ferro, gli asili d'infanzia, gli ospizi degli indigenti, le associazioni di industria, e di agricoltura, si promossero in Lombardia prima che in Piemonte. In fatto poi di biblioteche, di gallerie, di belle arti, di pubblici stabilimenti, di monumenti pubblici, di teatri, di scuole, di istituti di carità, di case di educazione, la città di Milano stava in Italia a nessuna seconda...

« In somma, se si eccettuava il giusto odio che nasce in ogni popolo contro la dominazione straniera e il giusto sospetto che tiene svegliata ogni dominazione straniera sopra un conquistato popolo, Milano e Venezia erano in molto miglior condizione di Napoli, di Roma, di Genova e di Torino ».

Ma il ritorno degli Austriaci in Milano, nell'agosto del 1848, venne accompagnato da inaudite crudeltà e segnò un periodo di terrore. Alle rapine e alle imposte di guerra s' aggiunse la legge stataria ed esecuzioni sommarie senza distinzione di sesso o di persone, senza riguardo a circostanze attenuanti e sotto i più lievi pretesti. Chi avesse un' arme qualunque era subito fucilato come ribelle. Modi subdoli adoperavano gli sbirri per compromettere i cittadini e trarli al patibolo. Il clero, che aveva simpatizzato con la rivoluzione fatta al grido di « Viva Pio IX », ebbe le sue vittime. Due ne vennero fucilati a Milano, un altro a Brescia, cappellano del santuario delle Grazie. Il prete di Bugiallo venne battuto e minacciato per più giorni di morte perchè conservava un cartoccio di polvere. Se un parroco supplicava i croati a esser meno barbari, veniva legato e percosso. E tuttavia l'arcivescovo di Milano, quel medesimo che nel marzo del '48 aveva benedetto alla rivoluzione e ai giovani del seminario combattenti, nel febbraio del '49 adulava il vincitore e per riamicarsi il Radetzky, ordinava a tutti

CARTELLA DEL PRESTITO TAZZOLI.

i preti di fare esercizi spirituali «,per purgarsi dalle sozzure contratte nel tempo della rivoluzione ». Gli Austriaci empirono di terrori e di stragi la Lombardia e il Veneto ; uccisioni e bastonate a uomini e donne in Piazza Castello a Milano; crudeltà inaudite a Brescia durante e dopo le 10 giornate; le persecuzioni e gli arbitrii durarono, eccitando la disperazione e l'odio dei patrioti, negli anni seguenti. Si direbbe che l'Austria, come s'era riservato il privilegio di essere clemente, volesse ora imprimere in tutti i suoi soggetti una spaventosa opinione della sua potenza.

Dio e Popolo — Prestito NAZIONALE ITALIANO — Italia e Roma
Diretto unicamente ad affrettare l'indipendenza e la libertà d'Italia.
B1707 Franchi 25
Ricevuta di Franchi Venticinque di Capitale, col mercantile interesse di mezzo per cento al mese, a datare da questo giorno.
.... 185
PEL COMITATO NAZIONALE.
REPUBLICA ROMANA 9 FEBBRAJO 1849
Gius. Mazzini — Aurelio Saffi — Mattia Montecchi
COMITATO NAZIONALE ITALIANO
La Circolare N.° 1. contenente le basi e i particolari dell'Imprestito si distribuisce colle cedole.
LONDON AGENT, JAMES STANSFELD, 2, SYDNEY PLACE, BROMPTON.

CARTELLA DEL PRESTITO MAZZINIANO.

Tra gl'innumerevoli episodi di questo periodo di terrore, i processi e i supplizi di Mantova rimasero, più degli altri, memorandi, perchè illustrati dalla qualità delle vittime e più dalla qualità e dalle polemiche dei superstiti, che si ripercossero sino ai nostri giorni. Ma a tanta distanza di anni e di mutati eventi, ci è quasi impossibile oggi di comprendere quei fatti di nuove congiure e le passioni e le illusioni di cui s'alimentavano, se non ci riportiamo ai giudizi e agli orientamenti politici, che seguirono all'ora tragica delle sciagure e dei disinganni quarantotteschi.

Li riassumiamo usando il linguaggio caratteristico dell'epoca.

L'armistizio Salasco, *la consegna* di Milano al Radetzky e poi « l'onta di Novara » avevano rovinata la fiducia posta nell'ausilio e nell'egemonia dell' italo Amleto; la « spada d' Italia » s'era ripiegata senza onore nell'agosto, s'era infranta senza gloria nel marzo dell'anno seguente : sole, eroiche, salvavano l'onore italiano Roma e Venezia, ambedue repubbliche, l'una abbandonata e l'altra « tradita » dal re Sardo [1]. Qual meraviglia se Mazzini da Londra, risollevando il suo labaro sulle cruenti rovine della patria, e dichiarando « fallita la guerra regia », chiamasse a raccolta i suoi fidi, i patrioti, i legionari del 48 e i giovani intolleranti del novello giogo, per organizzare « la guerra dei popoli ? »

Con quella sua gran fede e con quella costanza meravigliosa, che nè le sconfitte, nè le delusioni, il tradimento e l'abbandono de' suoi più cari giammai

[1] Per i particolari e le impressioni contemporanee di quei fatti, v. la tacitiana ed eloquente narrazione del Cattaneo, dettata in francese a Parigi nel settembre del 1848, pubblicata a Bruxelles e poi in italiano a Capolago sull'Insurrezione di Milano - e lo scritto della Principessa Belgioioso nella *Revue des Deux Mondes* del 15 settembre e 1 ottobre 1848, riedita in un vol. della « Biblioteca rara » del Sandron: *La Rivoluzione italiana nel' 1848*, aggiuntovi: « Gli ultimi tristissimi fatti di Milano » narrati dal Comitato di Pubblica Difesa (Palermo, 1904). V. anche *Op. ed. ed ined.* di G. Mazzini, vol. VI, VI e VIII. Veggansi anche le opere contemporanee di C. Augusto Vecchi (*Italia, Storia di due anni*, 1850, del Montanelli (*Memorie sull'Italia e spec. sulla Toscana*, 1853), nonchè l'*Archivio Triennale* e i 30 vol. pubblicati a Capolago dal 1849 al 1851 « *Documenti della Guerra Santa d'Italia* »

riuscivano a piegare, Giuseppe Mazzini, sino dal 4 luglio 1849, nella Roma caduta in mezzo all'armi straniere « convinto che non era quella se non la prima pagina della epopea popolare italiana » radunava le firme dei membri dell'Assemblea Costituente Romana sotto un Manifesto (v. *Op. ed. ed ined.* di Mazzini, vol. VIII, pag. 28) col quale costituivasi un « Comitato Nazionale Italiano » composto di Mazzini, Montecchi, Aurelio Saffi, con « mandato e poteri per contrarre un imprestito in nome del Popolo Romano e a beneficio della Causa Nazionale — chiamando tutti i buoni d'Italia a giovarli con tutti i mezzi nell'opera loro ».

D'onde traesse l'imperterrito agitatore cotanta fiducia nei destini d'Italia, proprio nell'ora in cui tutti i suoi sogni parevano cadere sotto le più crudeli smentite dei fatti, egli medesimo spiegava ne' suoi eloquenti indirizzi agl' Italiani (v. segnatamente quello del marzo 1853 da Londra, vol. VII, p. 237). Prima del 48 « mancava al popolo d'Italia, non l'istinto, il desiderio del meglio, ma *la conoscenza della propria forza* ». Dopo il 48 e il 49, questa conoscenza della propria forza s'era rivelata, al popolo delle più diverse regioni d'Italia, nei fatti. In Sicilia era insorto ed aveva vinto. Braccia di popolo pressochè inermi avevano emancipato in cinque giorni il Lombardo-Veneto. I popolani di Bologna avevano, soli, combattute due eroiche battaglie contro gli Austriaci. Brescia aveva segnato in ognuna delle sue strade una pagina storica. Roma, senza papa e contro quattro eserciti, s'era difesa sola gloriosamente. In Venezia guerre, bombe, colera e fame non avevano potuto suscitare un tumulto, strappare un gemito. « I nostri giovani militi — continuava Mazzini — s'erano fatti, in pochi mesi di combattimenti, vecchi soldati. E tutti questi miracoli di virtù guerriera e di sacrificio s'erano compiuti in un fremito di Patria comune, sotto la grande ombra d'una bandiera che portava il nome d'Italia. E l'ultima codarda illusione che aveva affascinato il popolo a credere possibili fondatori di libertà nazionale un papa ed un re, s'era logorata e per sempre in un esperimento . . . » al quale egli, Mazzini, aveva assistito « cupamente rassegnato e con dolorosa pazienza ». Ma ora « con un popolo ridesto alla fede, che aveva in due anni imparato, non solamente a morire, ma a vincere, le parti d'un Comitato Nazionale non eran più dubbie ». Quali i suoi intenti? Preparare le cose in modo, che l'impresa *ove fosse vigorosamente iniziata in un punto*, diventasse infallibilmente « impresa nazionale italiana ». Di qui il Prestito e i gruppi secretamente costituiti in Milano, in Mantova e altrove per iniziare il movimento, che gli esuli e gl' impazienti, come avviene a chi giudica traverso alle proprie sensazioni, s'illudevano sarebbe stato favilla accenditrice di generale incendio.

Il prestito di 10 milioni di lire, diviso in cento mila azioni (cinquantamila da lire cento e duecentomila da lire venticinque) del quale C. Cattaneo, richiesto di consigli, aveva mandato una forma di cedola quasi interamente adottata (vol. VII, pag. 39 e 240) ebbe esito meschino; ma sui primi tempi quelle cedole erano ricercatissime e bastavano, pur troppo, per mandare al patibolo gl' incauti possessori. Le somme incassate venivano depositate presso i banchieri Martin, Stone e Martin, 68, Lombard Street, Londra. In un suo scritto del 1850 il Mazzini, magnificandone la significazione morale: « il fatto d'un imprestito nazionale — scriveva — promosso da pochi esuli e accettato in Italia *sotto gli occhi di Argo delle polizie,* è troppo importante . . . Il credito della nostra rivoluzione fondato — la prova irrecusabile, data a governi e popoli, del nostro numero, della nostra devozione alla causa, della fermissima risoluzione in che siam venuti di vincere — è impresa che costituirà una pagina storica del Partito Nazionale Italiano ».

Anche a Mantova un Battista Angelini di Villimpenta portò le prime fila del lavoro mazziniano: le adunanze, secretissime, tendevano ad « accontarsi per una forte e compatta associazione », e si tenevano nel palazzo del march. Benintendi, emigrato a Torino, di cui era amministratore l'ing. Mori. « Dense ragnatele con ogni cura rispettate, una tenda di tela straccia coperta di polvere, poi ancora una custodia d'assito non visibile dall'esterno, impedivano che trapelasse dai piccoli pertugi ad inferriata, schiudentisi sulla via, la debolissima facella, che rischiarava appena la clandestina riunione. Simbolo di venerazione spiccava in alto su la parete rustica salnitrosa la figura di Giovanni Arrivabene, impiccato in effigie pe' moti del 21 ». Il dramma fortunato del Rovetta, *Romanticismo*, ha rese popolari le forme di quelle adunanze clandestine e il colore dell'ambiente.

Il Comitato mantovano era composto di Tazzoli, Mori, Acerbi e dal giovane figlio di un commissario di polizia, residente in Mantova stessa, Luigi Castellazzo, a cui furono affidate le funzioni di segretario! Il Comitato spiegò subito grande attività nella provincia mantovana e nelle finitime e per mezzo di Giuseppe Finzi — recatosi a visitare l'Esposizione del 1851 al Palazzo di Cristallo in Londra — si pose in rapporti diretti con Mazzini.

Fra il Comitato di Mantova e gli affini di Brescia, Cremona, Milano, Pavia, Verona, Venezia le relazioni erano mantenute col tramite di un unico incaricato. Speravasi nel '51, che le ambizioni di Luigi Bonaparte (dal cui avvenimento al trono i liberali soggetti all'Austria nulla speravano) sarebbero state debellate dai radicali francesi, e che, vittoriosi, questi avrebbero lavato l'onta della spedizione di Roma del 49, secondando con un intervento francese la sollevazione italiana contro l'Austria. Con queste speranze, attendevansi ansiosamente gli avvenimenti; intanto che grandi pacchi di cartelle mazziniane depositate a Casteggio o a Voghera, nelle vicinanze di Pavia, venivano dagli studenti dell' Università (capitanati da Acerbi, Cairoli, Castellazzo, Chiassi, Cadolini) trasmesse poi a Milano, a Mantova e altrove.

Tra le figure più simpatiche di quei congiurati mantovani si distingueva il sacerdote Don Enrico

Tazzoli. Il quale già nel novembre del 1848, predicando in duomo, festeggiandosi l'incoronazione di Maria a patrona di Mantova per la scacciata degli Austriaci nel 1630, descrisse a così vivi colori le devastazioni e atrocità loro, che parvero un ritratto di cose contemporanee, « nè tacqui — scriveva lo stesso Tazzoli al marchese Cavriani — del presente nostro patire ». Subì quindi il coraggioso prete il suo primo arresto; si volle però allora esser miti e poco dopo veniva rimesso in libertà con una ramanzina, perchè più non si licenziasse a simili audacie dal pergamo.

Ma pareva al Tazzoli e a' suoi amici necessario riscattare la città di Mantova dall'inerzia, ond'era stata accusata durante la rivoluzione del 48, mettendosi alla testa di una riscossa italiana: un moto che partisse dal centro più temuto e più mefitico dell'oppressione straniera, avrebbe esercitato una grande suggestione sulle altre provincie, le quali dovevano mandare al prete mazziniano quanti erano disposti a suggellare col sangue la loro fede.

Gl'incassi delle cartelle mazziniane finivano tutti nelle mani del Tazzoli, il quale, per iscrupolo di onestà, credette suo dovere di annotare ogni partita in un registro scritto in cifre, di cui la chiave era il *Pater noster*. Erano facili i sospetti e le calunnie intorno all'uso di quel denaro anche tra i medesimi congiurati; per cui si spiega l'improvvida delicatezza di Don Enrico, il quale si illuse di poter conciliare, mercè l'adottato cifrario, la scrupolosità con la prudenza.

Ma fu quello il terribile documento, che, decifrato di poi, servì all'Austria per iscoprire il bandolo di tutta la matassa e fu per tanti anni il grande argomento d'accusa verso il supposto rivelatore.

Oltre alle cartelle e ai bollettini mazziniani, che si facevano circolare, cercavasi di alimentare il malcontento contro l'Austria mediante proclami e facili satire manoscritte o stampate in un vecchio torchio clandestino. Libri proibiti entravano nel Mantovano col favore di qualche impiegato di dogana, come il Trabucchi di Ostiglia, e di Gaetano Sacchi di Pavia, che faceva un servizio di navigazione con vaporetti sul Po, entrambi scampati colla fuga quando s'aprirono le inquisizioni. Domenico Fernelli, mediatore di granaglie, seppe destramente amicarsi in Verona cinque ungheresi e ottenere informazioni sulle fortezze del Quadrilatero. I giovani congiurati si esercitavano alle armi, a piccoli gruppi, in varie case private; ma in Mantova i numerosi reduci del 48-49, per i quali erano superflue, s'occupavano piuttosto del procurare pistole e fucili, che « ai primi arresti vennero gettati nel *rio*, nel lago, ne' pozzi ». L'ambiente e i pericoli di quel lavoro di preparazione, ch'era spesso di provocazione, sono così descritti dalla penna del mantovano Paride Suzzara Verdi: « Polizzini stampati copertamente, cedole di non so che prestito nazionale, e burle di simil genere, fatte in barba all'Austria, ma sotto il naso dell'Austria, avrebbero messo in sulle peste, nonchè quella occhiuta e attivissima, la polizia più sonnacchiosa e sfaccendata di questo mondo. Nei caffè, per le strade, fin sui mercati, che è tutto dire, inciampavi ogni poco in chi ti veniva a offerire di que' così fatti documenti d'amor patrio, ammiccando con una disinvoltura e diremo pur trionfal sicurezza, che a ripensarvi adesso qui al sicuro, saltano addosso i brividi della morte. C'era in quell'avventataggine tutto il brio, l'orgasmo, la disfida, in due parole, la generosa spensieratezza de' giovani che tenevano in mano la mestola del negozio. Fra questi non mancava pure il prudente, che, addottrinato da costose speranze, venisse bel bello insinuando come non

GENERALE BENEDEK.

(Klaus incise).

fosse d'andar sì corrivi in una faccenda che poteva trarsi dietro lo sfascio di centinaia e centinaia di famiglie. Dagli altri più freschi, di coraggio più verde, di risolutezza più estemporanea si ripicchiava essere quello il solito repetio dell'età, la nenia eterna che addormenta le nazioni sul letto della vergogna, e via via con fiori siffatti ».

Il 5 novembre 1851 un povero prete di Cerese, Don Giovanni Grioli, aprì la serie delle vittime austriache. Accusato di tentativo di subornazione di militari, fu trovato in possesso di 18 esemplari d'un bollettino sedizioso, stampato alla macchia dal Comitato mantovano per incitare i sudditi austriaci a rifiutare il pagamento delle imposte. Il coraggioso

prete accettò tutta la colpa per non compromettere alcuno e pochi giorni dopo cadde fulminato dal piombo austriaco nella valletta di Belfiore. Premuto a rivelare i complici, ancora mentre andava al supplizio il capitano Pichler gli sussurra: « Siete ancora in tempo, parlate e siete libero ». E Grioli: « Non ho altro da dire — faccia Ella quel che vuole la legge ».

E al suo cadavere veniva negata sepoltura religiosa, non ostante la supplica del vescovo Corti. Per l'eroica fermezza del Grioli nessuno fu allora compromesso.

Ma un biglietto del prestito mazziniano da 25 fr. perquisito all'esattore Pesci di Castiglione, che confessò d'averlo comperato dal prete Ferdinando Bosio professore di grammatica nel seminario di Mantova, collega del Tazzoli, divenne il primo anello della lunga catena di arresti, di confessioni o di denuncie che mise la polizia sulle traccie dei maggiori congiurati.

Il prete Bosio, tormentato con lunghi digiuni e sottoposto a coercizioni fisiche e morali dal 2 al 26 gennaio del 1852, resistette del suo meglio — ma infine cedette e denunciò parecchi, onde si fecero tra il gennaio ed il marzo altri venti arresti. Il 27 gennaio *veniva arrestato anche Don Enrico Tazzoli* che invano era stato consigliato di mettersi in salvo da mons. Martini, avvertito del pericolo incombente da un giudice di Tribunale. Nell'arresto e nella perquisizione fattagli si trovarono « presso il sac. Enrico Tazzoli — professore di filosofia e storia universale in questo Seminario Vescovile, membro onorario dell'Istituto delle scienze, lettere ed arti, ricco possidente, siccome indiziato legalmente come quello che fece stampare una satira contro la sacra persona di S. M. l'augustissimo nostro Sovrano e il venerato F. M. Conte Radetzky e come promulgatore dei proclami di Mazzini, dispensatore dei viglietti di lotteria allo scopo rivoluzionario e più ancora seduttore dei preti già arrestati — una quantità di lettere provenienti da Parigi e da Londra e molti scritti in segni convenzionali ». Così scriveva il delegato Breinl all'I. R. Luogotenente. Comincia d'allora la triste istoria dei processi di Mantova.

Chi voglia ingolfarsi ne' più minuti particolari degli atti inquisitoriali e procedurali e ne' più minuti ragguagli intorno alle persone che vi ebbero parte, può trovare esuberante alimento alla sua curiosità nei due volumi or ora pubblicati da Alessandro Luzio, da cui trae argomento il presente studio, l'uno dei quali, di oltre 400 pag., è tutta una raccolta di documenti *in extenso*, e l'altro, la « narrazione storica », è un lavoro diligente, minuzioso, paziente, di analisi, nel quale l'abbondanza degl'incarti e dei documenti d'archivio da lui non voluti trascurare, anche quando concernono individui oscuri o i fatti di minore importanza, toglie all'opera l'efficacia, che le sarebbe venuta da una maggiore sobrietà o da un riassunto sintetico del *fatto*, ch'è una delle pagine più interessanti della storia del nostro risorgimento e insieme la più nera scritta fra noi dalla dominazione austriaca. Non crediamo quindi di togliere valore all'opera e alle ricerche quasi esaurienti del Luzio, esprimendo il voto che egli stesso od altri riprenda il tema doloroso e caro per dare alla nostra letteratura storica un volume più sintetico, oggettivo, popolare, nel quale rivivano l'ambiente e gli uomini di quell'*eroica ripresa* (alla dimane dei disastri del 49 e sotto il tallone della militare oltracotanza straniera) *di speranze e di attività per la causa nazionale.*

All'arresto del sac. Tazzoli seguirono altri parecchi; notevole quello dell'avv. Silvio Tazzoli, fratello di Don Enrico, il quale dal carcere aveva affidato al secondino Tirelli un biglietto per Silvio nel quale ordinava, sembra, di bruciare delle carte nascoste in sua casa dietro un'immagine sacra, o, come altri vuole, dietro uno specchio. Non appena il Tirelli (d'accordo colla polizia) aveva recapitato il biglietto e intascato una lauta mancia, che l'avvocato veniva immediatamente arrestato (9 marzo).

Ma il pericoloso registro cifrato era già nelle mani dell'autorità, e il suo rovello era di riuscire a interpretarlo. L'avv. Tazzoli non poteva, per quanto incalzato, soddisfare alla curiosità degli inquisitori. Forse negl'interrogatori accennò alla Camilla Marchi, direttrice degli Asili e cameriera di Don Enrico, la quale venne arrestata il 18 aprile. Silvio però, rimesso in libertà due giorni dopo, non compromise alcuno e si contenne onorevolmente. La Camilla (secondo quanto ne scriveva Carlo Poma all'Acerbi, fuggito in tempo) avrebbe confessato di aver dovuto nominare il Castellazzo come quello che, con l'Acerbi, leggeva gli scritti in cifra di Don Enrico; e allora anche il Castellazzo veniva subito arrestato (22 aprile). Messo a confronto con la Marchi, questa si accusò di avere sbagliato e confermò quanto il Castellazzo ebbe a ribatterle; onde il giovane segretario del Comitato, unico depositario del segreto che l'istruttoria aveva tanta ansia di scoprire, « si mostrava assai arrogante e spavaldo col Kraus » (l'Auditore che dirigeva le inquisizioni) e poichè già più mesi trascorsero dall'arresto del Tazzoli ed ora del Castellazzo, e il processo non sembrava avanzare d'un passo, gl'imputati si cullavano nelle più ottimistiche illusioni.

In questo ottimismo li confermava il Castellazzo medesimo, che mandava a C. Poma un biglietto, scritto col sangue, letto da G. Finzi ai primi di giugno, in cui erano presso a poco queste parole: « Non sanno ancora nulla ed io saprò morire piuttosto che rivelare ». Se non che — scrive il Luzio (vol. I, pag. 94) — « quando Castellazzo scriveva col sangue *non sanno ancora nulla*, gli austriaci, se non tutto, sapevan già molto — avevano in buona parte decifrato il registro Tazzoli, *la cui traduzione, compiuta nel gabinetto delle cifre del Ministero dell'interno a Vienna,* era già pronta, se non pure in viaggio per Verona, indirizzata al Maresciallo Radetzky ».

Nella notte dal 15 al 17 giugno 1852 ben 18 capicircolo o principali affigliati alla congiura venivano simultaneamente arrestati in Mantova —

tra i quali R. Arrivabene, L. Dobelli, Fernelli, Finzi, G. Nuvolari, Poma ecc. — intanto che altri mandati d'arresto venivano spiccati per cospiratori d'altre provincie; infatti Tito Speri veniva agguantato a Brescia il 19, e l'avv. Faccioli di Verona era già nel castello di Mantova il 20.

KRAUS NEL 1852.

Chi aveva guidato l'Auditore Kraus a scoprire tutti i nomi dei principali affiliati?

Questo Kraus (Enrico Alfredo, dottore in legge) fu il mal genio dei processi del 1852-53 in Mantova, del 1854-56 a Parma, e divenne persino governatore generale di Boemia; esso vive tuttora a Vienna, dove abita un sontuoso appartamento in una via laterale al Burgtheater. Sebbene ottuagenario e semi-cieco (scrive il Luzio, I, p. 5) gode invidiabile robustezza di corpo e di spirito. Quest'uomo, che deve conoscere la verità tutt'intera dei processi del 1852, venne fatto interrogare dal Luzio « a mezzo di persona di sua piena fiducia », ma la verità tutt'intera « si è naturalmente guardato dal dirla — ha protestato la senile labilità della sua memoria, nell'atto stesso che dava la prova di possederla tenacissima — ed incalzato di domande, dichiarò che certi misteri li porterà nella tomba ». Però « man mano animandosi nella conversazione » secondo ne riferisce al Luzio (vol. I, pag. 98) la persona di sua fiducia inviata a interpretarlo, il Kraus venne ad affermare esplicitamente « che le due chiavi del registro Tazzoli, formato con le lettere del *Pater noster* e con quelle della prima terzina del III canto dell'*Inferno*

> Per me si va nella città dolente,
> Per me si va nell'eterno dolore ecc.

non furono rivelate da alcuno degli inquisiti (e di ciò fece giuramento sulla sua parola d'uomo e di generale), ma bensì, dietro indizi da lui stesso potuti raccogliere, vennero spiegate dallo speciale ufficio tecnico del Ministero a Vienna ».

Avendo l'interlocutore insistito per ricordargli, fra gli altri congiurati, il figlio d'un suo impiegato di polizia, che era poi il segretario della congiura e il braccio destro di Tazzoli, « disse che le sue memorie, ora risvegliate da siffatto discorso, gli rappresentavano piuttosto la figura del padre che non quella del figlio... e non volle pronunciarne mai il nome ».

« Alla domanda categorica perchè quest'*altro*, questo segretario della congiura fosse uscito impunito, il Kraus, interrottamente, a sbalzi, quasi parlando tra sè, uscì a dire che quel tale doveva esser stato trattato con indulgenza per l'età e *per riguardo a suo padre*. E di nuovo solennemente affermò che nè quel tale, nè altro *inquisito* aveva rivelato la cifra o dato a lui, Kraus, il bandolo per farla spiegare ».

L'interlocutore incaricato dal Luzio soggiunge di suo: « La mia impressione fu che il bandolo l'avesse dato il padre del Castellazzo con più o meno completa scienza del figlio. Il Kraus ciò non ha detto, ma nemmeno lo ha escluso. E quando l'ho serrato troppo da vicino su questo particolare, ha detto solo: nessuno mi può forzare a ricordar questo — come magistrato non sarei tenuto a render conto di certi segreti nemmeno all'Imperatore. Quello è stato il mio maggior merito e la mia maggior fatica; ma è anche un segreto che morrà con me. Fu appunto la difficoltà di trovare un bandolo che fece durare

a lungo il processo: ma appena trovatolo, si andò avanti speditamente e con rigorosa legalità ».

« Riassumendo: l'onesta, sincera, oggettiva impressione fattami dalle parole e dalle studiate reticenze del Kraus fu ch'egli non si sentiva di scolpare interamente la memoria di chi si rifiutò sempre di nominare e designò sempre con le perifrasi: *chi lei sa*, o *quel tale*, o *quello del quale vuol dire* e così via. Dichiarò bensì categoricamente, ripetutamente, che nè quel tale nè alcun altro fra gli inquisiti tradì ».

Il caso Castellazzo si presenta realmente come uno dei più oscuri misteri giudiziari, e ad un tempo come una singolare tragedia domestica e collettiva; nè basteranno a spiegarlo le moltiplicate ricerche degli archivi, se una mente superiore non intervenga a integrare lacune e documenti, accuse e difese, come le voci di un dramma di terrore, di angoscie e di sangue, che attende il suo Shakspeare.

Nato a Pavia il 27 settembre 1827, Luigi Castellazzo aveva compiuto brillantemente gli studi legali nell'Università, fruendo di un posto gratuito

DON ENRICO TAZZOLI.

La dichiarazione del Kraus sulla decifrazione tecnica del registro è convalidata dalla risposta officiale del Direttore del *Kriegsarchiv* di Vienna, il quale, ad analoga domanda, rispondeva per lettera il 16 gennaio 1904 « che la decifrazione della criptografia in questione fu effettuata nel gabinetto delle cifre del Ministero dell'Interno qui a Vienna ».

A questa inchiesta ricorse il Luzio per venire in chiaro della verità circa l'antica, persistente, implacabile accusa, mossa da taluno dei coaccusati al Castellazzo, quale supposto rivelatore del registro Tazzoli; e al Luzio, che fu *pars magna* in altri tempi delle lunghe e passionali polemiche sull'argomento, dobbiamo dar lode per l'imparzialità di cui volle dar prova in questa sua ultima pubblicazione.

nel Collegio Ghislieri. Nei moti del 48 figura tra i più fervidi rivoluzionari, e si cita una litografia di bersaglieri fatta a Torino nel settembre di quell'anno, nella quale campeggia la sua persona. Di ingegno pronto, fascinante e caustico, si attribuivano a lui molte di quelle satire, che comparivano in Mantova (dov'egli dopo il 49 s'era ridotto con la famiglia) e che mettevano in uzzolo i bracchi della reazione straniera. Quando gli fu affidato l'incarico di Segretario del Comitato rivoluzionario mantovano, contava 24 anni. Ma « non poteva darsi idea più disgraziata » tra quei congiurati di quella di affidare così geloso ufficio precisamente al figlio unico, prediletto, di un... impiegato di Polizia! Poichè Giuseppe Castellazzo, padre di Luigi, occupava appunto nella polizia austriaca

uno dei posti più importanti, ed esercitava il suo ufficio in Mantova stessa, *alter ego* del direttore Fornoni e collega del famigerato Rossi. Onde bene osserva qui il Luzio: « Senza supporre confidenze esplicite traditrici, era inevitabile, nell'intima convivenza domestica, che il figlio petulante, vanesio, lasciasse correr la lingua sventatamente; e che il quando ne confortava le pene e le preoccupazioni per l'arresto del figlio. Altri invece, come il Peretti-Rossi, intimo di Tazzoli e compagno di carcere del Poma, nelle sue Memorie manoscritte, ora pubblicate dal Luzio (II, 238) dice di lui: « Fu un vero commissario di Polizia austriaca; di lui è detto abbastanza e tutto ». Questo Peretti-

atroci minacce se non parlo
ma io non so nulla
La zia Gege si mova e mostri
che la tortura mal raggiugne il
vero, reclami al trono il mu-
nicipio e il Vescovo. Del resto mi
sono tranquillo perchè innocente
vi scrivo spesso ma nulla a voi giu-
nse come nulla a me. Camilla parli
a [illegible] e la Vacani al Delegato per
evitare inutile tortura
si sofistica su vecchi conti dei quali io
non posso ricordare il valore
godo ottima salute e il Custode è
ligio al suo dovere ma urbano
Miei cari state tutti di buon animo

PEZZUOLA INSANGUINATA DI TAZZOLI.

papà, avvezzo per ufficio ad aguzzar bene occhi ed orecchi, molto vedesse e troppo indovinasse... e le osservazioni fatte rivelasse, sotto la pressione del bisogno, per uscire da un mal passo e ingraziarsi i superiori ».

Nè importa che, personalmente, il Giuseppe Castellazzo, tra quei birri suoi colleghi e in quei momenti di terrore, paresse e venisse proclamato onesto, giusto, umano, o magari « angelico » come lo chiamava la pietosa marchesa Valenti (vol. II, pag. 284) Rossi mostrasi abbastanza esperto e sagace da comprendere quali preziosi servizi possano rendere, in certi casi, i funzionari o i carcerieri che sanno insinuarsi o accaparrarsi fiducia di onesti, di giusti, di umani. Del carceriere Tirelli, per esempio, il quale seppe così bene insinuarsi col Tazzoli, che questi gli affidava i bigliettini scritti col lapis da recapitare alla sua famiglia, il Peretti-Rossi scrive: « La sua fisonomia ti compariva a primo aspetto dolce e raccomandabile; breve parlatore, officioso

di premure studiate verso il carcerato e gesuiticamente compassionevole dell'altrui sciagura ». Onde accortisi i superiori che il Casati, troppo impetuoso e brutale, « non era uomo adatto a far cadere il Tazzoli nella ragna, nella quale lo attendevano, credettero più opportuno di mettergli al fianco il Tirelli ». E Tazzoli, il candore fatto persona, cedette al serpente ingannatore. Perciò il Poma esclamava: quanto sarebbe stato meglio, se non avessimo mai potuto in prigione leggere e scrivere « perchè non sarebbero andati nelle mani dei giudici quei vigliettini » che loro diedero le fila della congiura.

Nelle memorie del Peretti-Rossi troviamo questo profilo psicologico del Castellazzo figlio:

« Fino dalla rivoluzione del '48 addimostrava sentimenti di patriottismo, pei quali seppe guadagnarsi la stima di molti patrioti di quell'epoca; militò a Roma nel '49 con Garibaldi, e quantunque assai miope, mi si dice siasi distinto come valoroso soldato.

« Tuttavia fra i molti che lo avvicinavano, ve n'erano alcuni che non avevano per lui occhio molto benevolo; per una certa tracotanza di carattere, che fra le altre sue doti lo contraddistingueva, ed un certo fare sprezzante ed altiero, ma *sopratutto per essere figlio di un tanto padre, aventi fra loro una intrinsichezza senza pari*, quantunque doveano essere animati da sentimenti discordi. Tutto questo complesso lo faceva guardare da taluni con occhio diffidente e sospettoso. Il suo arresto perciò fu un cattivo e doloroso pronostico per molti ».

Completano questo profilo e spiegano i sospetti di molti le parole dell'ing. Poma al fratello Carlo: « ti avevo pur avvertito a non fidartene » e ciò perchè non aveva mai potuto capacitarsi che meritasse fiducia « chi mancando al dovere di figlio rendeva palesi gli atti riservati d'ufficio del proprio padre ». E l'ostinazione del Castellazzo nel non fuggire da Mantova, non ostante i consigli che gliene venivano dai più fidi amici, cui egli respingeva spavaldamente — se pure è credibile, che lo rattenesse l'attaccamento ad una donna — dimostrerebbe ch'egli fidava soverchiamente nella propria fermezza e nella protezione, che poteva venirgli dal padre.

Questa illusione di sicurezza, al pari dell'errore del Comitato di affidare al figlio di un poliziotto i segreti più gelosi concernenti tutti i congiurati, è altra delle stranezze dei processi di Mantova, il cui interesse psicologico noi crediamo apparirà forse ai posteri superiore di gran lunga alla sua importanza politica.

Invero tre quarte parti almeno dei due volumi del Luzio si aggirano intorno al mistero psicologico del coimputato Castellazzo, a cui Tazzoli, Tito Speri ed altri dei Martiri del 52 facevano colpa d'avere rivelato la cifra del registro Tazzoli e l'idea dell'attentato al commissario di polizia Rossi, idea abortita, ma che costò la vita allo Speri, al Poma, al Frattini, senza parlare di altri compromessi che vennero pure arrestati. Non condurremo i lettori nel laberinto delle contradditorie testimonianze. Nel vol. II del Luzio sono abbondantemente e imparzialmente riferiti i documenti d'accusa al pari di quelli in difesa; autorevoli ed ugualmente rispettabili nomi, citati in senso diametralmente opposto, rendono quasi disperante il proposito di formarsi, senza prevenzioni di sorta, una opinione equa, serena e risolutiva sulle contradditorie testimonianze. Guai se non ci si rammenta, che a disonorare gli imputati, a eccitarne la diffidenza degli uni verso gli altri, lavoravano cainamente — come nell'opera stessa del Luzio appare diffusamente provato — tutti insieme gl'inquisitori e gli aguzzini alti e bassi di quel tribunale eccezionale.

Forse non s'era prima sospettato del fratello di Tazzoli, l'avv. Silvio, arrestato e quasi subito rilasciato? (vol. II, p. 246). Non s'era sospettato dello stesso Don Enrico? (vol. I, p. 118-121). A lui giunse « amarissima più d'ogni patimento *la voce fatta correre dappertutto* che avesse lui propalato i più importanti segreti ». E fu allora che a rivendicare sè stesso dettò la celebre dichiarazione, che incomincia: « *Chiunque tu sia* ecc. » [1].

Le arti infernali usate dal Kraus, e specialmente dal capo carceriere Casati, le inumanità verso gli inquisiti di Mantova, le illegalità, gli arbitrii, la minaccia continuata del bastone, sono pure riferite dal Luzio (v. cap. VII del vol. I) e confermate dalle lettere dei detenuti e dalle Memorie di Federico Peretti-Rossi (vol. II, p. 257), il quale spiega come « alcuni prevedendo fosse ogni fatto scoperto ed ogni speranza perduta, *confermarono i suggestivi discorsi del Casati*; e come naufraghi che s'abbrancano alla prima pagliuccia, sperando non sommergersi nel gran naufragio, s'attaccarono a quelle bugiarde ed infami lusinghe come alla miglior àncora di salvamento ». Notevole del pari quanto dice de'suoi compagni di carcere in Castello, quando tornavano dagli esami tenuti dal Kraus: « ognuno teneva entro sè e per sè quanto avveniva fra il detenuto e il giudice accusatore. Alcuni forse per rimorso o per vergogna d'essersi fatti stromenti del male altrui, altri diffidenti dei loro compagni... tutti si tacquero e *portarono chi nella tomba, e chi*

[1] « Chiunque tu sia nelle cui mani la Provvidenza faccia cadere queste pagine, se hai sensi italiani, e se ti commuove la sciagura d'uno che patì assai, ma con gioia per amor della patria, e ancor regge sereno ai fisici mali che su lui si continuano, ma non sa superare l'affanno dell'immeritato sospetto che altri soffrano per causa di sua tristizia e di sua debolezza; deh fa, per quanto è da te, per diffondere il presente scritto ».

In esso egli ammette d'aver confessato « la parte da lui avuta nella congiura » non per la speranza d'impetrare misericordia, « ma perchè il negare ciò che era fatto evidente sarebbe stata stoltezza ».

Tuttavia cinque mesi di sofferenze, lo scorbuto, le frequenti minacce di bastone, « la certezza che undici complici avevano confessato e le loro deposizioni stavano a suo carico e la certezza che le sue negative contro tante deposizioni l'avrebbero infallibilmente addotto al patibolo, non valsero a vincere la sua fermezza ». Ma quando gli fu « presentata la traduzione del suo registro, poteva egli persistere nelle sue negative? Egli confessò... »

nel più recondito del cuore conservano il segreto della verità, della vergogna o del rimorso. » (II, p. 263).

Nessuno pensava allora alla miracolosa abilità dei criptografi viennesi e se qualcuno si ebbe sentore e lo disse, o non fu creduto o non vi credette lui per il primo. In quel viluppo di *diffidenze reciproche,* che Casati e Kraus « avevano tutto l'interesse di accrescere, di acuire tra i concaptivi », dopo aver dubitato del Tazzoli, essendo contumace l'Acerbi, dei tre che soli erano partecipi del segreto non rimaneva a dubitare che del Castellazzo, fatto segno alle denuncie de' suoi stessi amici. Nelle polemiche dibattutesi con tanto accanimento intorno al suo nome, mentre si è passato sopra con tanta indulgenza o negligenza sul fatto che, meno cinque, di 40 condannati, gli altri confessarono tutti (I, 201), non si è voluto considerare che, secondo aveva lealmente riconosciuto lo stesso Tazzoli, « troppi avean deposto contro il segretario della congiura, mettendolo in un inestricabile ginepraio. Eguale osservazione (scrive il Luzio, I, 146) a favore del Castellazzo soleva ripetermi il compianto Fernelli. Quando — diceva Fernelli — si era incalzati dalle domande e dalle minaccie dell'Auditore, troppi rispondevano: ma andate dal Castellazzo che sa tutto ». Nulla di più verisimile che su di lui si concentrassero le pressioni, le minaccie e le sevizie d'ogni maniera, compresa la tortura del bastone, e la visita medica, che soleva precedere la sentenza (vol. I, pag. 178), poichè tutte le referenze dei coimputati, sotto la pressione degli interrogatorii, contribuivano ad aggravarne la posizione e a segnalarlo, come la più grossa preda e la più importante fatta dai giudici inquirenti.

Così quando lo videro uscire libero senza condanna, compreso nell'amnistia del 19 marzo 1853, mentre il padre era stato collocato a riposo, con pensione intera, fin dall'agosto precedente, le accuse già circolanti nelle corsie delle carceri « aizzate dagli stessi sgherri del pubblico potere » acquistarono apparenza di verità. E da quel giorno cominciò per Luigi Castellazzo una situazione delle più dolorose e delle più tragiche: fuggito da tutti, ch'erangli stati amici, senza potere mai ridurre le accuse al silenzio con la prova dell'evidenza, che tronca ogni dubbiezza, lottò tutta la vita contro il proprio destino. A somiglianza della mostruosa chimera di Arezzo, passò tra i contemporanei presentando all'attonita e dubbiosa ammirazione degli onesti questo mostruoso accoppiamento di una magnifica testa leonina da eroe, morsa alla nuca, insidiata, tormentata da quella subdola e volpina di un traditore. E dietro a lui il latrato di una canea implacabile, che lo inseguì fin oltre la tomba!

Altri volgarmente si sarebbe rassegnato in una cinica quietudine, pago delle basse soddisfazioni di un indifferente egoismo. Egli invece, non cinico, non rassegnato, lottò tutta la vita contro l'incubo di quelle accuse — lottò (notisi bene) non con verbali polemiche, ch'egli dovette subire, ma isfuggiva, bensì con le opere, incontestabilmente onorande. Appena spuntano gli albori della riscossa nazionale, eccolo in Piemonte, chiedendo di arruolarsi e si rassegna per venirvi accettato a mutare il nome in quello di Giovanni Strada, a

MONSIGNOR MARTINI.
STATUETTA DI AMBROGIO CORRENTI.

chiedere all'Acerbi (che nominò all'uopo una commissione di emigrati) un salvacondotto; un' altra inchiesta pare abbia dovuto provocare a Firenze nel 1860, perchè, non ostante il suo valore e la nobiltà del contegno, lo spettro di quelle accuse del 53 lo inseguiva dappertutto. Ancora nel 1866, la proposta pel grado di maggiore nelle colonne

dei volontari di Garibaldi non è confermata dal Ministero della guerra a motivo di quelle accuse; onde il generale Garibaldi costituisce un giurì presieduto dal Bertani coll'incarico « di chiarire i meriti e i demeriti e di pronunciarsi giusta le norme e il sentimento di equità che devono essere scorta agli umani giudizi ».

Il Giurì, in data di Condino 27 luglio 1866, proclamava che « l' accusa fatta al sig. Luigi Castellazzo di avere danneggiato con le rivelazioni altri coaccusati nel processo di Mantova *è insussistente e calunniosa,* e che per le sue civili e militari virtù è degno della stima e dell' amicizia di ognuno » (vol II, pag. 352). Il verbale veniva ratificato dal ministro della guerra. Poi lo stesso generale Garibaldi, nell'anno medesimo, in Mantova appena liberata, così parlava di Castellazzo:

« Voi avete un altro concittadino molto prode, molto onesto, cui il dito della calunnia vi aveva segnato. Vengo a reintegrarlo nella vostra stima: è il maggiore Castellazzo nostro fratello d' armi. Egli si è comportato in ogni circostanza con un valore e un' intrepidezza a tutta prova, quindi io credo che il popolo di Mantova debba non solo reintegrarlo nella sua stima, ma ammirarlo tra i più prodi dell'indipendenza italiana ».

LUIGI CASTELLAZZO.
(Fot. Toncker, Roma).

L' anno appresso, Garibaldi lo prescelse per condurre la cospirazione in Roma. Castellazzo godeva allora la piena fiducia di Mazzini e anche di tutti i principali capi dei differenti Comitati. Egli va, e abilmente rimane sulla breccia, sfidando ogni pericolo, finchè venne arrestato, rimanendo prigioniero fino al 1870. Quella prigione gli devastò la salute; nonostante, eccolo seguire Garibaldi in Francia e fare tutta la campagna dei Vosgi con lode e onore.

E così come nell'armi, è valoroso con la penna, avendo egli dato alla letteratura contemporanea: *La Lombardia nel 1848, episodio della guerra dell'indipendenza italiana* di ANSELMO RIVALTA (Firenze, 1862); *Tiberio*, dramma storico (1865); *Tito Vezio*, romanzo storico (1867); *La battaglia d'Armagedon; Notti del Vaticano* (1884); ecc.

Ebbene, tutto invano!

Quando nel 1884 gli elettori di Grosseto vollero mandarlo al Parlamento, il suo fato gli si scatenò contro più furioso che mai. Una irosa polemica, iniziata da una lunga requisitoria del deputato Giuseppe Finzi (perchè aveva questi taciuto prima di allora?) occupò per parecchi mesi i giornali ed ebbe un'eco in Parlamento. Con eloquente parola il Cavallotti, riassumendo il lungo stato di servizio del Castellazzo, combattente dal 48-49 infino ai Vosgi per la causa nazionale e della democrazia, ma perseguitato da un odio maggiore di ogni assolutoria di giurì, pel quale ora si chiedeva che la Camera si rifiutasse di accoglierlo nel suo seno: « Ma non è questa, sclamava, l'opera di un'Assemblea italiana; noi vi disputeremo lembo a lembo la vita morale di quest'uomo, non fosse altro per risparmiarvi un rimorso! » La Camera convalidò l'elezione, ma il deputato Finzi (l' accusatore) mandò le sue dimissioni. Invitato a concorrere a formare un Giurì bilaterale, che dovesse portare sulla questione un giudizio inappellabile, il Finzi rifiutò. Così le ire dei partiti rimasero accese e la questione irresoluta.

E le dispute rinacquero — vari anni dopo la sua morte — nel 1904, a proposito di una lapide commemorativa collocata dal Municipio di Mantova di fronte al Monumento dei Martiri. Nell'opera del Luzio trovansi riprodotti con lodevole imparzialità i maggiori documenti pro e contro e le manifestazioni più importanti pro Castellazzo di Giosuè Carducci, Aurelio Saffi, Bovio, Gabriele Rosa e della signora Jessie White Mario, la quale ricordò di avere veduto per la prima volta e assistito Castellazzo ferito, svenuto e grondante sangue, la notte dall' 1 al 2 ottobre 1860, quando Garibaldi ordinò il trasporto di tutti i feriti da Sant'Angelo. « Io l'assistei durante la notte e mi colpirono le sue prime parole: *Nemmeno oggi la palla liberatrice!* »

Fu egli colpevole? Avrà egli dal tempo quella buona fama, che gli fu tanto contesa in vita?

Un primo atto di giustizia gli è reso con questa pubblicazione del Luzio, suo antico accusatore.

Sino dal 1866, nella sua lettera al colonnello dott. Agostino Bertani, presidente del Giurì convocato da Garibaldi a Condino, il Castellazzo aveva scritto:

« Mi si accusa di avere dopo tre giorni di battitura rivelato al giudice militare la cifra di Don E. Tazzoli, per la quale rivelazione moltissimi patrioti vennero tratti agli arresti, processati e condannati: ed *io giuro sull'onor mio che quando sono* Kraus, quanto da alcune circostanze ingenuamente esposte da Tazzoli e dal dato ufficiale preciso del *Kriegsarchiv*. La comunicazione del Woinovich che la traduzione del registro *era già pronta il 24 maggio* ridonda a favore del Castellazzo, comprovandone la buona fede allorchè *sulla fine di quel mese* giurava al Poma che gli austriaci ancor nulla sapevano ed ei morrebbe prima di rivelare. La sua resistenza arrogante e spavalda al Kraus

QUADRO DEL PITTORE BOLDINI ESEGUITO NEL CARCERE DEL CASTELLO DI MANTOVA.

1. TITO SPERI DI BRESCIA — 2. FATTORI DI BRESCIA — 3. BOLDINI DI MOGLIANO VENETO (AUTORE DEL QUADRO) 4. GIACOMELLI ANGELO DI TREVISO — 5. LAZZATI ANTONIO DI MILANO — 6. ING. MONTANARI DI MIRANDOLA 7. CASATI FRANCESCO, CAPO GUARDIANO.

stato bastonato per tre giorni consecutivi LA CIFRA ERA GIÀ STATA RIVELATA *da 15 giorni e gli arresti già eseguiti* ».

Ora le risposte del Kraus e le altre indagini compiute dal Luzio, raffrontando scrupolosamente le date e i fatti, vengono a stabilire (dopo quasi 40 anni!) la *veracità* di quella dichiarazione.

« Pel cifrario — conclude il Luzio (vol. I, pag. 136) — un tradimento deliberato da parte di L. Castellazzo *va escluso*: la sua incolpevolezza emerge non tanto dalle assicurazioni involute del continuò, per molteplici testimonianze concordi, sino al giugno innoltrato. Secondo lo stesso Finzi la rivelazione del cifrario da parte del Castellazzo sarebbe avvenuta dal 10 al 16 giugno... e colla data officiale del 24 maggio tutto l'edificio d'accusa del Finzi crolla su questo punto di capitale importanza ».

« Dunque — osserva il Luzio — poichè il segretario Castellazzo era conscio di tutti gli arcani della congiura, è evidente dalla dichiarazione Tazzoli che la decifrazione d'una sola parte del registro

non poteva procedere da chi era in grado di spiegarlo intero ».

Riconosciuta l'innocenza del Castellazzo nella rivelazione della cifra — che pure era la colpa generalmente ascrittagli e non contraddetta nemmeno da' suoi benevoli — non si può non prendere in considerazione anche la sua ripetuta protesta di aver confessato dopo già operati gli arresti del 17 giugno.

« Dichiaro parimenti sul mio onore — continuava la sua lettera al Bertani del 1866 — che

MONSIGNOR MARTINI.

dopo aver resistito alla battitura, non mi decisi a confessare se non perchè *vedeva essere ormai tutto palese, e per salvare il vecchio mio padre dal carcere, che venivagli minacciato dal giudice militare in base ad alcune imprudenti rivelazioni de' miei coaccusati* ».

Questo accenno al padre, fatto nella sua lettera privata al Bertani del 1866, non più ripetuto in quella pubblica agli Elettori del 1884, contiene forse la chiave di quelle reticenze, che pesarono per tutta la vita sul figlio, come un doloroso e terribile segreto, ch'egli non doveva infrangere.

E il Luzio ne ha giustamente intuita l'importanza e lungamente ne ragiona. (Vol. I, pag. 109-114 e pag. 140-145). Noi rispetteremo quell'impenetrabile riserbo, di cui la devozione figliale ha costantemente coperto, sottraendoli alle irose indagini altrui, gli atti del padre. Forse fu questo, o senza forse, l'atto più eroico di quel valoroso. Ci limiteremo alle conclusioni. « Le quali allo stato degli atti — scrive il Luzio — per la prima fase del processo sino agli arresti compiuti il 17 giugno, *sono assolutorie ne' riguardi di Luigi Castellazzo.*

« Ben fondati invece e legittimi paiono i sospetti sul padre: ma anche accettando la congettura — insisto sulla parola — de' costui volontari o forzati maneggi col Casati e col Kraus, *ritengo incontrastabile che vi rimanesse estraneo il figliuolo*; non sarebbero occorsi altrimenti criptografi di Vienna; gli arresti avrebbero potuto compiersi fulminei, d'un colpo; gli pseudonimi non sarebbero stati salvi.

« Troppi d'altronde sono gli elementi obbiettivi che ancora ci mancano sul retroscena de' processi; ignoriamo quali fossero le « imprudenze commesse all'*estero* » lamentate da Tazzoli, ignoriamo di quali corrispondenze intercettate e confidenze sorprese disponesse Kraus; e tutto perciò ci ammonisce alla massima cautela nelle conclusioni ».

Già accennammo che anche Don Enrico Tazzoli, quando vide scoperta la cifra, confessò — nè alcuno gliene fece colpa. In una lettera, finora inedita, all'amico Acerbi del 24 novembre 1852, il Tazzoli scriveva: « Io dovetti confessare la mia parte il 26 di giugno, quando mi fu pronunciata la chiave del registro, che il dì appresso mi si presentò interpretato. Devi conoscermi abbastanza per ritenere che senza questo estremo, cinque mesi di digiuno coi ceppi ai piedi e il venutomene scorbuto e le minacce di bastone e d'ogni più duro trattamento non m'avrebbero tratto di bocca una sillaba. Ma la evidenza non si nega ». (I, p. 123).

Ciò che parrà strano — in quel viluppo d'ingenuità, onde quasi tutti i congiurati diedero prova pietosa — si è di constatare come i più di loro, compresi i capi, ignorassero le disposizioni del Codice austriaco, che all'art. 430 inibiva la condanna a morte de' rei *non confessi*: per questi fissava la pena « tutt'al più di vent'anni di prigionia ». Pareva loro non debolezza, ma quasi doveroso atto patriottico confessare le proprie aspirazioni e la propria colpa, quando, per altre vie, vedevano gli inquisitori esattamente informati. Così di 40 condannati 35 apparirono confessi. Di totalmente negativi non vi furono che il Pastro, il Donatelli e il Finzi (l'implacabile accusatore di Castellazzo); ma osserva il Luzio (I, p. 204) « per sua buona ventura il Finzi era del pari sorretto da un adamantino carattere e dalla conoscenza precisa del Codice austriaco, di cui troppi altri cospiratori erano completamente ignari. *Egli sapeva di avere, per l'art. 430, nell'ostinato silenzio, la via sicura di sottrarsi al supplizio* ».

L'ingenuità di quei congiurati, congiunta alla fede e all'ardore del loro patriottismo, così spreoccupato di calcoli e di avvedutezze giuridiche, non

fa che rendere più commovente il loro martirio. Poichè oramai la catastrofe si avvicina.

Dopo la decifrazione del registro, contrariamente a quanto si suppone, gli arresti non avvennero tutto d'un colpo, ma a più riprese, a seconda che nuove deposizioni, per ingenuità, imprudenza o viltà, aiutavano l'Auditore. Il processo, che pareva dovesse chiudersi entro agosto, per « imprevedibili rivelazioni, dice mons. Martini, fu riaperto per dar luogo a nuovi esami ». Ed è in questa seconda fase che riappaiono le più gravi accuse contro il Castellazzo, a cui si fa colpa di avere rivelato il complotto contro la vita del commissario di polizia Rossi. E' vero che, secondo quanto sostenne il dott. Cernuscoli (e alla sua versione, raccolta per tradizione domestica — poichè un Cernuscoli era nel '52 aggiunto commissario di polizia a Mantova — dovrebbe prestarsi valore, dopochè anche per la spiegazione della cifra, le ultime ricerche del Luzio vennero a confermare le sue dichiarazioni dell'84), il segreto dell'attentato Rossi sarebbe stato tradito invece da uno de' due sicari, che lo Speri aveva condotto a Mantova [1]; e dall'emigrazione estera « fanatica e ciarliera » come la qualificava una delle tante spie, che all'estero si camuffavano da patrioti, potevano esser venute all'autorità inquirente quelle notizie, che poi molti dei prigionieri confessavano, cadendo nel tranello teso loro dalla felina parola dei carcerieri o del Kraus, che le davano come rivelate dai loro compagni concaptivi (I, p. 177).

Resterebbero a carico del Castellazzo i confronti, di cui il Luzio reca testimonianze aggravanti. Castellazzo smentì, dicendo d'aver cercato sempre di giovare a' suoi coaccusati nei confronti: ma di ciò mancano i documenti. E' veramente una jattura che gli atti processuali, di cui il Castellazzo invocava la pubblicazione sin dal 1866 con lettera al regio commissario di Mantova on. Guicciardi, siano stati trasferiti a Vienna, dove, secondo una risposta officiale dell'Archivio di guerra, sarebbero stati *scartati* da tempo, cioè dati alle fiamme o al macero. Ma non tutto dev'essersi disperso. Ed è sperabile che il tempo faccia la luce sui punti ancora oscuri di quel processo.

Che fossero queste le « debolezze che con moltissime circostanze attenuanti ma pure pienamente riconosceva » il Castellazzo, in una sua lettera all'Acerbi del 1859? (I, 147).

Certo è che con la rivelazione dell'attentato Rossi, a cui si diede una gravità maggiore di quella che s'era fino allora accordata a' progetti « regicidi », ammutolirono anche le timide voci che consigliavano clemenza; e lo Speri e il Poma ebbero l'angoscia desolante di udirsi apostrofare dal Kraus col titolo di « volgari assassini »; e con loro venne

MARCHESA TERESA VALENTI-GONZAGA
VEDOVA DEL CONTE FRANCESCO ARRIVABENE.

rovinato il Frattini; ed una nuova serie di arresti ne seguì, la quale colpì oltre 30 persone, denunciate dall'avv. Faccioli e dal libraio Cesconi, fra cui l'Aleardi, 5 sottufficiali ungheresi e molti patrioti veronesi, veneziani e comaschi, corrispondenti questi ultimi della tipografia elvetica di Capolago.

Ma riman sempre vero che le denuncie, venute di fuori, o le delazioni di alcuni concaptivi, non avrebbero prodotto tante rovine, se non vi si fossero aggiunte le sevizie e le arti infami degl'inquisitori e la dabbenaggine degl'inquisiti. « L'origine del nostro male — scriveva in una delle sue ultime lettere Tito Speri (24 febbraio 1853, a Tarquinia Massarani) — non fu la viltà, ma piuttosto la buona fede di alcuni che prestarono credenza

[1] « Con Speri, Poma, Frattini, vi erano due giovanotti popolani di Brescia, i veri delegati dell'atto esecutivo, e *dei quali uno appare poco dopo confidente della polizia austriaca* ed a tempo perso del Generale dei Gesuiti Padre Beck. Di cotesta spia postuma si sanno gli atti. E si accusa il Castellazzo! »

Lo stesso dott. Cernuscoli, scrivendo da Rivolta d'Adda il 20 ottobre 1884, aveva questa notevole spiegazione sul fatto dell'amnistia al Castellazzo — la quale pure non verrebbe contraddetta dalle laboriose induzioni ultime del Luzio:

« Il Castellazzo, dicono, non fu condannato come tanti altri, ma amnistiato. E che perciò? Sappia l'on. Finzi che *anche per il Castellazzo era pronta la condanna allo Spielberg*, e se vi ha potuto sfuggire si fu che Castellazzo *aveva un povero vecchio il quale era Commissario di polizia amato e rispettato da tutti*; sappia l'on. Finzi che se il Castellazzo fu lasciato a Mantova per l'amnistia, non lo fu nè per meriti o demeriti suoi personali, ma per le concordi, e molte ed autorevoli raccomandazioni che strinsero d'attorno l'autorità militare di allora, che *in riguardo al padre volesse risparmiargli il figlio*, e così fu ». (Vol. 1, pag. 357).

alle lusinghe del governo, persuasi che non fosse possibile supporre in esso *un grado di malizia e d'infamia del quale non si ebbe mai esempio nella storia dei tempi moderni* ».

Da Vienna venivano ordini draconiani: dal partito militare austriaco, dal giovane imperatore Francesco Giuseppe in persona, volevasi « un esempio ». Invano, essendoci di mezzo dei sacerdoti, s'intromise il vescovo di Mantova, che accompagnato da mons. Martini si recò a Pordenone a invocare clemenza dall'imperatore (I, p. 262); invano si mossero a favore dei prigionieri molte persone potenti per relazioni e per buon nome; e chi scrisse a Vienna, chi si recò a Milano, chi corse a Verona, chi si presentò al Governatore e all'Auditore, tutti pregando, scongiurando, che Mantova non fosse spettatrice di tragedie non mai viste. Ma pur troppo anch'essi non ottennero che parole inconcludenti ed evasive! Imperocchè la sorte dei miseri, conclude mons. Martini, era già decretata *in alto*. Si voleva dare un esempio all'Italia ».

Si ritentò dal Vescovo presso Radetzky. « Il maresciallo ci accolse con molta cortesia, e sentita la nostra preghiera, diede un sospiro e disse: — Io in quella cosa non posso niente, perchè ci sono delle disposizioni superiori, irrevocabili ».

Nè altro esito ebbero i tentativi delle gentildonne mantovane, che nel dicembre 1882 recaronsi a Verona per impietosire il Radetzky; ma saputo che questi aveva ricusato udienza alla madre di Poma e alla sorella di Tazzoli, l'attesero all'uscire dalla chiesa, dove ogni giorno si recava alla santa messa. Gli si buttarono ginocchioni sulla porta della chiesa. « Con segno spregevole e ributtante lor fece dire d'allontanarsi ».

Il generale Benedek si *degnava* invece di dar loro udienza. Le ricevette in piedi.

« — Si chiede a V. E. la grazia della vita dei nostri poveri condannati — disse la contessa Cavriani ».

« — Mi dispiace, ma la sentenza è data! »

Coraggiosamente la contessa lo investì invocando grazia: « Dio non ammazza i colpevoli, lascia lor tempo di convertirsi — Francesco I non fece mai ammazzar nessuno — sia lei l'angelo intercessore presso il Sovrano e che i nostri figli, invece di sentir a parlare di carnefice, patibolo, corda, appiccatura, odan parlare della clemenza sovrana ».

« — Signora — ripetè il generale — ha ragione perchè è donna; non mi getti queste parole al volto, che io non le merito! Io pregherò il maresciallo che telegrafi all'Imperatore; vadano a Mantova dove avranno la risposta ».

Partimmo desolate — narra la contessa d'Arco, da cui abbiamo questi particolari, trascritti da mons. Martini nel suo *Confortatorio* — alla stazione di S. Antonio ci attendevano i nostri concittadini in numero di più che 3 mila e noi non avevamo che lagrime! Il resto si sa, la risposta giunse negativa.

Dopo due giorni partiva ancora la marchesa Benzoni-Salasco con la Cavriani e la Magnaguti, *per ottenere di potere deporre i corpi degli estinti in casse:* fu proibito.....

L'arresto di gran numero di preti, implicati nella congiura di Mantova, e il sapere che altri figuravano nel registro di Tazzoli, aveva destato gravi preoccupazioni nel vecchio e bigotto Radetzky. Egli invitò i suoi luogotenenti a coadiuvarlo in un'inchiesta formale su quel clero ribelle, che faceva causa comune con gli oppressi: e il generale Culoz girò al Tazzoli il problema posto da Radetzky. Così nacquero quelle due Memorie, che il coraggioso prete preparò, e di cui parla nella dichiarazione *Chiunque tu sia*, e di cui il Mazzini, che n'ebbe comunicazione da Carlo Arrivabene, consigliava la pubblicazione. Interessante è il carteggio tra il vescovo di Mantova e il Vaticano (vol. I, cap. VIII) a proposito di tanti sacerdoti compromessi per « titolo d'alto tradimento », di cui l'uno fucilato nel novembre 1851 ed altri sette arrestati dal gennaio al giugno del 1852. In una lettera del 20 luglio 1852 al S. Padre (Pio IX) mons. Corti esponeva le ragioni per cui egli riteneva « del massimo interesse per riguardo non tanto agli individui colpevoli, quanto al ceto cui appartengono, ed al bene della Religione e dello Stato, che non si rinnovasse lo spettacolo di pene capitali per nessuno dei preti mantovani ». Ma Pio IX si preoccupò mediocremente delle possibili vittime, tutto intento a salvare soltanto il cerimoniale, l'esterno decoro ecclesiastico; vale a dire la necessità di procedere — nel caso di esecuzioni capitali — alla preventiva « sconsacrazione » dei condannati. Invano il buon Vescovo oppone dei quesiti, ch'erano altrettante pregiudiziali canoniche e legali (Lett. 16 settembre e 17 ottobre 1852, in v. I, pag. 240). La Curia Romana non si sentiva la forza di tentar neppure un simulacro di difesa dei preti lombardi odiati dall'Austria; ed è l'egregio mons. Pacifici che taglia corto con due righe secche a tutti gli scrupoli e alle esitanze del buon Vescovo mantovano:

Ill. e Rev. Sig. P. Col.

Replicando subitamente al pregiato foglio di V. S. Ill. e Rev. del 17 del corrente mese, mi affretto significarle, che *inteso il venerato oracolo del S. Padre,* Ella nella dolorosa circostanza della capitale sentenza di qualche suo ecclesiastico pel caso di cui trattasi, *deponendo qualunque dubbio,* non abbia difficoltà alcuna di procedere alla degradazione del medesimo ecclesiastico, prima che venga eseguita la sentenza.

Tanto mi occorreva parteciparle per sua tranquillità, mentre coi sensi della più distinta rispettosa stima ho l'onore di rassegnarmi di V. S. Ill. e Rev.

Roma, 25 ottobre 1852.

dev. obblig. servo
LUCA PACIFICI.

Il terribile istante s'avvicina. Un biglietto di Radetzky da Verona, 19 novembre, intima al Ve-

scovo di « eseguire la scomunicazione e la deposizione ecclesiastica » dei due sacerdoti prof. Enrico Tazzoli e parroco Giuseppe Ottonelli. Noi sorpassiamo a quella penosa e umiliante cerimonia, ch'ebbe luogo cinque giorni dopo. « Erano presenti l'Auditore — narrava il Tazzoli in una delle sue lettere, datata 25 novembre — e il Maggiore di Piazza Howard. Il canonico Martini, che doveva assistere l'Antistite, s'era cacciato da una parte a piangere; il Cerimoniere singhiozzava; il Vescovo tremava... Con un piccolo coltello Monsignore mi raschiò levissimamente le dita consacrate, poi mi levò di dosso tutti gli abiti sacerdotali. Appresso, presami la mano tra le sue, mi significò il suo dolore... e confortommi a preparare l'anima coi soccorsi della religione... »

LE ESECUZIONI DEL 7 DICEMBRE 1852 (DA UN QUADRO DI M. MORETTI-FOGGIA).

Non parleremo, compiuta la così detta istruttoria, dei due consigli di guerra tenutisi, il primo il 13 novembre 1852 e il secondo nel 14 febbraio '53. Che cosa fossero quei consigli di guerra non occorre descrivere, poichè quando la spada sostituisce la toga, nelle magistrature di tutti i regimi e di tutti i tempi (anche a' nostri giorni lo si è visto) si ripetono sempre le medesime « orribili farse ».

Enrico Tazzoli, *Angelo Scarsellini*, *Bernardo De Canal*, *Giovanni Zambelli* e *Carlo Poma*, tradotti con altri cinque innanzi al consiglio di guerra radunatosi il giorno 13 novembre, venivano come rei confessi, con sentenza del 4 dicembre, condannati « alla pena di morte da eseguirsi colla forca » La sentenza diceva del Tazzoli, aver confessato « di essere stato uno dei capi del comitato rivoluzionario mantovano, le cui tendenze erano di far scoppiare una sommossa popolare, onde conseguire in tal guisa la violenta separazione del Regno lombardo-veneto dall' Austria e la di lui repubblicanizzazione; di aver incamminate le relazioni con altri comitati rivoluzionari e col Mazzini; di aver diffusa ingente quantità di carteile dell'imprestito mazziniano e di stampe incendiarie; di aver progettato allo scopo rivoluzionario l'effettuatosi imprestito provinciale lombardo-veneto; di esser stato in cognizione dell'attentato alla sacra persona di S. M. progettato dal veneto Scarsellini, e di avere inoltre coll'azione e col consiglio cooperato per la violenta mutazione del Governo ».

Gl' implicati nel processo di Mantova furono un 110, ai quali sono da aggiungere molti compromessi veneziani, scarcerati subito, il suicida milanese Pezzotti e 33 contumaci, esclusi dall'amnistia del marzo.

I martiri di Belfiore furono undici (comprendendovi P. F. Calvi, vittima posteriore) — e tutti undici erano nel pieno rigoglio della giovinezza, non avevano i più oltrepassato i 40 anni: Speri ne aveva 27, Canal e Zambelli 28, Scarsellini e Poma 29, Grioli 31, Frattini 32, Calvi 28, Tazzoli 39, Montanari 42, Grazioli 48.

« Eppure non uno di loro ebbe un rimpianto per il fiore della sua vita reciso ». Notate, che dell'irrevocabilità del loro destino non tutti erano convinti; s' illudevano quasi tutti che lo straniero (anche per il fatto dei 33 anni precedenti, dal 1815 al 48, passati senza esecuzioni capitali per causa politica) non si sarebbe, nel suo interesse, macchiato d'inutili atrocità. Ancora il 4 dicembre, *in limine* della lettura della sentenza, Tazzoli, inviando gli estremi addii alle sorelle Eloisa e Teresina, scriveva: « Poche ore e poi saprò per quanto mi si allontanerà da te.... *dovunque mi mandino*, l'amor tuo mi allieterà qualunque men buona condizione ». In una lettera antecedente del 20 novembre, consolando la zia, congetturava per sè una condanna di un « decennio » o, nella peggiore ipotesi, una « prigionia di venti anni ». E già pensava al momento in cui, reduce dal carcere duro, avrebbe potuto riconfortarsi, vecchio e affranto, nell'affetto e nelle carezze de' suoi nipotini. « *Quando io tornerò tra voi*, diceva al fratello Sordello, la tua sposa mi presenterà i suoi piccioli, che avranno appreso a balbettare con amore il mio nome: io li educherò e potrò fin benedire quelle sciagure che almanco m'avranno liberato dalle tante distrazioni che m'avevo ».

La crudele delusione, che li attendeva, avrebbe prodotto in ogni altro condannato un istante di accasciamento. Tazzoli, invece, conforta i congiunti, rivolge parole amiche ai carcerieri afflitti e al nipote Enrico Urangia scrive: « Ama la tua patria; non congiurare mai, te lo proibisco assolutamente; ma amala assai e sii pronto a sacrificarti per essa. Edificala di tue virtù ».

Il 7 dicembre,

> Spuntava un'alba gelida. Le nebbie
> Fumavano dal lago. In mezzo a un campo
> Scellerato spingea le immonde braccia
> Un patibolo al ciel, quasi pregasse
> D'essere fulminato.....
>
> (ALEARDI, *Triste dramma*).

Ma non uno, bensì cinque patiboli attendevano...

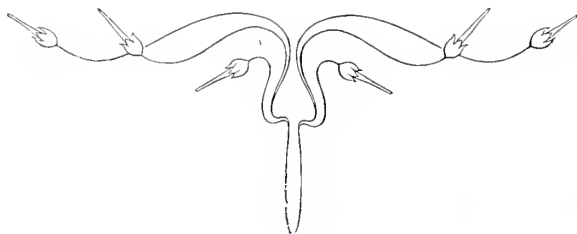
La scena dei cinque appiccati è così descritta colla sua semplicità commovente da mons. Martini: « Serbavano tutti la loro fisonomia, benchè fossero impalliditi come è pallido il volto di un morto. In Zambelli scorgevi ancora la vivacità del pittore; in Scarsellini la gravità del pensatore; in Tazzoli la dignità del prete; in Canal la severità del filosofo; in Poma la dolcezza del medico. In mezzo di essi stava Tazzoli col crocefisso tra le mani..... » [1].

Un ufficiale austriaco, che assisteva agli eccidi di Belfiore, fu udito — dice il Gaiter — mormorare tra sè stupito e commosso: « gli Italiani sanno morire! »

Dopo tanti e sì nobili sacrifici delle generazioni, che vollero ricomporci una patria, oggi altro è l'augurio: — che del pari fruttuosamente, degnamente e nobilmente gl' Italiani sappiano vivere.

G.

[1] Carlo Poma, per una di quelle raffinate crudeltà ch'erano consuete negli oppressori, venne fatto passare sotto le finestre della sua casa, mentre era condotto al patibolo. Pur tutti si comportarono intrepidamente. (Vedansi i particolari raccolti dal Luzio nel cap. X).

Ma di ciascuna di quelle vittime eroiche si potrebbe tessere un profilo magnanimo, cavandolo dalle loro lettere, dagli atti stessi processuali, dalle memorie dei compagni di sventura: nè meno eroiche e interessanti individualità spiccano tra i condannati a cinque, a dieci e più anni di fortezza. E figurano nel copioso notiziario del Luzio delle figure femminili, che meriterebbero d'essere ricordate a parte: la madre di Carlo Poma, la fidanzata di Tito Speri, la marchesa Valenti, coraggiosa iniziatrice delle solenni manifestazioni, che avevano luogo a Mantova negli anniversari delle stragi di Belfiore, la quale, nel settembre 1859, tradotta nelle carceri delle baldracche, oppose alle blandizie e alle minacce del Casati la sua fierezza di gentildonna con le sdegnose parole « La marchesa Valenti sa soffrire, ma non degradarsi ».

UNA ZONA COLTIVATA A TABACCO DAL R. ISTITUTO DI SCAFATI.

VARIETÀ: VICENDE STORICHE DI UNA PIANTA CONQUISTATRICE. IL TABACCO.

A Leonardo Angeloni.

ELLA immensa, doviziosa e varia famiglia della flora, moltissimi valorosi campioni hanno il nobile mandato d'infondere, col tesoro dei loro succhi, delle loro elaborate sostanze, il rigoglio della vita alla falange umana, altri, con rara dedizione, prestano il loro inestimabile ausilio alla egoistica opera dell'uomo, altri ancora, col mistero della leggenda da cui nacquero e ove crebbero finchè volle il raziocinio, esercitano sulle fantasie una suggestione profonda; ma nessuno vanta una storia fascinatrice e ricca d'insegnamenti come il tabacco, il vegetale ultimo venuto, non però nella storia botanica, ma in quella degli eventi umani, più precisamente, nella storia del vecchio mondo.

Quanti problemi etnici, sociali, fisiologici, igienici si connettono a questo narcotico! E' desso deprimente delle facoltà mentali e generative? E' desso stimolatore delle cellule, invece? Ai fisiologi l'arrovellarsi intorno a codeste ardue questioni; a noi basta constatare i fatti.

Il chiaro prof. Leonardo Angeloni, colui che ha impostata la coltura del tabacco su basi scientifiche in Italia, osserva argutamente: « E' da considerare che in Turchia si fuma molto e ivi l'ingegno non eccelle di certo, ma si fuma molto in Germania ove il pensiero trova il suo più ampio svolgimento e la popolazione è in continuo aumento; mentre si fuma molto in Francia dove la popolazione decresce. Non sarà dunque l'uso del tabacco che avrà il potere d'inibire il cammino fatale dell'umanità o di fare ostacolo alle portentose produzioni del genio ». Molti uomini illustri usarono e abusarono del tabacco, senza che la perspicuità e la vigoria della loro mente avesse dato mai segno di stanchezza o di sterilità. Stando nel regno dei trapassati, menzionerò poeti e letterati come Alessandro Manzoni, Walter Scott, Giovanni Milton, Byron, George Sand, Molière, Ernesto Legouvé; pensatori e scienziati come Isacco Newton, Emanuele Kant, Alberto Haller; uomini di stato e d'azione come Federico il Grande, Napoleone, il Re Galantuomo, Bismarck. Alfonso Daudet, l'arguto creatore di *Tartarin*, confessa ch'egli non poteva accingersi al la-

PIANTA DI TABACCO.

voro senz'essere avvolto fra le spire del fumo, anzi che soleva misurare l'entità del lavoro compiuto dalla quantità di tabacco fumato e annasato.

Viceversa, si racconta che il sommo teologo Moigno, celebre per prodigi mnemonici, abusando del fumo perdette la memoria, e la riacquistò solo quando smise di fumare. Il noto fisiologo Bertillon poi ha constatato che gli alunni più intelligenti e diligenti sono quelli che non fumano: ma non so se questa asserzione recisa possa dirsi scevra da preconcetti.

In ogni modo, a tali constatazioni che non pregiudicano per nulla le due tesi contrarie, si potrebbe opporre un cumulo di osservazioni; ma a che pro? Il mondo, dacchè s'impossessò del principe dei narcotici, fumò, annasò, masticò sempre, senza alcun evidente pregiudizio per le sorti dell'umanità. Ove si ottemperi alle prescrizioni di cautela e di morigeratezza suggerite dagl'igienisti spassionati, possiamo senza preoccupazioni e senza sgomento procurarci la cotidiana ora di beatitudine e di dolci fantasticherie avvolti fra le volute flessuose, odorose e azzurrognole del fumo.

L'uso del tabacco, fuori del sesso forte, recluta innumerevoli e intrepidi adepti fra il sesso gentile, specialmente nell'alta aristocrazia, al punto che alcune Corti d'Europa son divenute veri focolari..... di fumo. La palma — potrebbe dirsi « la foglia di tabacco » — spetta alle granduchesse, principesse e dame dell'altissima nobiltà russa, le quali, capitanate dalla Zarina vedova, formano una schiera valorosa d'appassionate fumatrici, e non di sigarette e di sigari soltanto! Si racconta anzi che la Zarina Alessandra, avversa invece al tabacco, abbia imposto alla principessa Woronzoff il dilemma: l'onore della Corte o il fumo, e che costei abbia optato senza rimpianti per la sfrenata passione! Con un coraggio degno di migliori tempi poi, due fra i più aristocratici circoli di Londra, l'*Express Club* e il *Sesame Club*, hanno rivendicato cavallerescamente uno dei diritti della donna... quello di fumare in pubblico!

L'uso del tabacco oramai — giustamente osserva il prof. Angeloni — è divenuto un imperioso bisogno fisiologico dell'uomo. La diffusione è universale, e va dagli aristocratici fumatori delle profumate sigarette orientali, ai fumatori di mozziconi di sigari; dai masticatori — anglo-sassoni quasi tutti — delle saporite tavolette, ai modesti ciccatori; dai fumatori degli opulenti e aromatici sigari a tipo *Avana*, agli annasatori di polveri d'ogni tipo.

* * *

Qual'è l'origine della pianta di tabacco e quando è nato l'uso del fumo? Sulla fede di documenti inoppugnabili, ma precipuamente basandosi sulla logica dei fatti nel cui dominio a tutti è dato di entrare, il prof. Orazio Comes autorevolmente è portato ad asserire che il tabacco è originario del-

PIANTE DI AVANA.

l'America. Se qualcuno opina che una probabile patria possa ricercarsi in Asia, in Africa o in Oceania, costui indubbiamente avrà dato valore genetico al significato di alcune leggende, o si sarà soffermato al fatto — a primo giudizio decisivo — che nell'Asia, nelle regioni interne dell'Africa, e in qualche remota isola dell'Oceania, si è trovata la pianta di tabacco allo stato selvaggio. Basta conoscere il valore fisiologico di tale pianta, per cui lasciata a sè stessa ha spiccata tendenza di scomporsi nei suoi fattori, se varietà ibrida, e di ripigliare in breve i caratteri peculiari dei suoi lontani antenati, per dedurne che il rinvenimento della pianta inselvatichita debba attribuirsi alla sua riproduzione ininterrotta, in terreni, in luoghi ignorati che avranno già accolto la cultura, sia pur lieve e non disciplinata, del tabacco.

La storia del tabacco, presso qualunque popolo vogliasi studiare, si trova associata alla incerta bruma del mistero. E' ovvio che un popolo selvaggio, superstizioso quindi, feticista, sia rimasto colpito dalle strane qualità narcotiche di tale vegetale, e abbia creato intorno ad esso, favole, apologhi, leggende.

Siamo nel Madagascar. Raraki, una tenera creatura, viene a mancare all'affetto dei congiunti, i quali non volendo riaffidare alla terra l'amato corpo, pronunciano un voto macabro, quello di tagliare in pezzi il cadavere per distribuirlo in pasto fra i parenti. Ma il fetore emanante dal corpo del morticino ne li rattiene. Allora si sotterra il cadavere col proposito di mangiare la prima erba che fosse nata sulla fossa coperta. L'anima e il corpo del defunto infatti trasmigrarono su una pianta rigogliosa, d'un bel verde metallico, non mai vista. Quella pianta, che fu addimandata *Raraki*, non era che tabacco, ed ebbe tante foglie quant'erano i membri della famiglia del defunto. Oggi, non so se in omaggio alla pietosa leggenda, tutti i Sakalawi e gli Howas del Madagascar masticano il tabacco. Da questa favola alcuni hanno tratto l'ipotesi che il tabacco possa essere originario di quest'isola. Lungi dall'esser sufficiente per una siffatta deduzione, questa leggenda è piuttosto la riprova che il tabacco, importato allo stato verde la prima volta nell'isola e marcito, abbia emanato quel fetore intollerabile, proprio di tale pianta, colpendo vivamente la fantasia di quei nativi.

FOGLIA ESSICCATA DI TABACCO.

FOGLIA VERDE DI TABACCO.

I mussulmani, fantasiosi come ogni orientale, raccontano anche la loro. Maometto, passeggiando una giornata d'inverno nel deserto, vide a terra una vipera assiderata che raccolse pietosamente. Ma il rettile rinvenuto, riaffermando l'atavica avversione all'uomo, disse al profeta: « Ti voglio mordere ! », e Maometto: « Ma per quale ragione? ». « Perchè la mia razza e la tua si perseguitano a vicenda ». « Adesso però io t' ho fatto del bene » ribattè Maometto. « Ed io invece ti ricordo che hai agito inconsultamente, senza tener conto di ciò che fanno i tuoi simili. Tu sei loro rappresentante, ed ho giurato di morderti in nome di Allah! ». Al qual nome il profeta, divenuto sommesso, si fece mordere, buttando lungi l'ingrata bestia. Indi, applicate le labbra alla ferita, ne succhiò l'umore ve-

lenoso sputandolo sulla sabbia. In quel punto nacque una pianta superba, le foglie quasi lance dai riflessi d'acciaio, aderenti elegantemente a spirale sullo stelo eretto. Insidioso come la vipera, questo vegetale ebbe l'amarezza del veleno, addolcita però dalla secrezione salivare del sommo profeta. Così i maomettani, veri sacerdoti del fumo, vollero rendere una postuma onoranza al tabacco ricercandone un'origine quasi soprannaturale.

Questa leggenda che ha sapore di apologo, associata con la somma importanza in cui è tenuto il tabacco in tutto il mondo islamitico, ha spinto

MAZZO DI FOGLIE DI TABACCO

qualcuno alla ricerca di una patria originaria delle *Nicotiane* nel territorio dell'Asia Minore, dell'Arabia, della Persia. Una *Nicotiana Persica* infatti, non più di mezzo secolo fa, richiamò l'attenzione del mondo, finchè botanici illustri e non sospetti si compiacquero assegnare la nuova pianta scoperta e che si riteneva progenitrice, alla famiglia della *Nicotiana alata*, originaria del Brasile. Un bel salto!

Uguale effimera fortuna hanno conseguito altre ipotesi, aventi il torto tutte di prestarsi alle più esaurienti confutazioni. Perciò, sorvolando ad una questione tanto controversa, non facciamo sbaglio grosso se, con quasi totale certezza, riteniamo l'America per patria del tabacco!

* * *

Ma se con metodi rigorosi riesce sommamente difficile ascrivere una patria d'origine al tabacco, è facile affermare che prima della scoperta dell'America non se ne conosceva l'uso in Europa. I vani sforzi di coloro che vogliono individuare problematiche figure simboliche di piante di tabacco, di pipe, nei monumenti druidici, nelle sobrie decorazioni dei sepolcreti pelasgici, etruschi, o nei monumenti sacri dell'età greca e latina, fanno il paio con le pretensioni di certi cercatori di tracce di rotaie fra non so quali strati geologici della terra. Una semplice pipa, così molteplice nella forma quanto le spire del fumo, si fa presto a rinvenirla effigiata casualmente magari fra gli aggrovigliamenti dei numerosi graffiti cristiani della prima êra.

Il tabacco è una delle piante più persistenti che esistano; non è possibile dunque che esso non si sia perpetuato nella flora europea, a partire magari dai più nebulosi tempi preistorici. Inoltre, nessuno scrittore, nessuno storiografo, nessun descrittore di costumi della età greca o romana fa menzione dell'uso del fumo, a meno che non si voglia sospettare una nuova — per quanto antica — forma di boicottaggio. Alle cui restrizioni, in ogni modo, Giovenale, sferzatore implacabile com' era, si sarebbe sottratto di certo... Ma non celiamo, e constatiamo invece che altre forme di eccitamento nei costumi di tutti i popoli, ci sono state tramandate chiare e precise da parecchi scrittori.

L'uomo di qualunque età ha cercato d'eccitare a scopo voluttuario o anche religioso, nei modi più disparati i propri nervi. Anche oggi, fra popoli diversi e di ogni gradazione civile, troviamo frequente l'uso di vari eccitanti. I cinesi con l'*oppio*, gli etiopi col masticare la foglia del *kata*, gli orientali con l'*haschisch*, gl'indiani delle tribù Tarahumarie e Comances col masticare il *mescal*, gl'indiani del Perù, ultimi pronipoti degli Incas, col fumare la foglia della *datura*, gli aborigeni delle isole oceaniche col masticare il *pituci*, e tutti i popoli col tabacco, cercano di esplorare le prime vie dell'al di là con l'eccitare o assopire i nervi. Rimontando tutto il corso dei secoli dominati dalla storia, troviamo Egiziani, Assiri, Babilonesi, Fenici, e poi Romani, esilararsi fino alla follìa, aspirando col cannello il fumo dello stramonio in combustione [1]; i Greci e i Romani suffumigarsi fino all'orgia e al delirio con l'abbruciamento della canapa associata con sostanze aromatiche, resinose e venefiche.

Contemporaneamente quei popoli non sospettavano che agli antipodi, in America, altri popoli non meno potenti e civili, domandavano a un vegetale, il tabacco, tutte le forme di ebbrezza. Quando Cristoforo Colombo approdò il 12 ottobre 1492 nell'isola San Salvador, gl'indigeni si fecero premura di prosternarsi e far atto di omaggio agli « inviati del cielo », offrendo, come in sacrificio agli dei, grandi doni. Tra questi vi erano foglie di tabacco

[1] Il ritrovamento di alcuni affreschi in edifici dell'età romana, riproducenti scene d'orgia, confermano l'esistenza di quell'uso riferitoci da Erodoto anche in rapporto agli Sciti e ad alcuni popoli del Volga. I fumatori di stramonio e d'oppio in esse raffigurati, si potrebbero confondere e furono confusi, data la grande analogia dell'uso, coi fumatori di tabacco Da ciò ipotesi, asserzioni, elucubrazioni, che non possono soddisfare chi con la storia dei diversi usi di eccitanti ha un po' di dimestichezza.

che, dalla ciurma delle caravelle, non furono osservate più che tanto, avvezza ormai alla contemplazione di una flora affatto dissimile dall'europea. Ma il tabacco imperiosamente richiamava l'attenzione dei nuovi venuti, i quali, navigando alla scoperta di nuove terre, approdati nell'isola Ferdinandea (Cuba), osservarono gl'indigeni in gravi sacrifici religiosi, aromatizzarsi mediante piccoli rotoli, dal cui estremo aspiravano il fumo prodotto dalla combustione dell'estremo opposto. I rotoli osservati rivelarono l'uso della strana foglia secca del tabacco [1].

TABACCO IN BOTTI.

Ma la prima osservazione importante fu fatta dall'inviato del papa Alessandro VI Borgia, Pietro Ramon Pane, il quale nel 1497, studiando, con diligenza affatto monacale, gli usi e i costumi dei nativi di San Domingo, riferì di un uso strano e grandemente diffuso, confermato poi da Fernandez de Oviedo, il probabile introduttore delle foglie di tabacco presso la Corte di Filippo II. Notarono entrambi questi studiosi che gli abitanti dell'isola aspiravano col naso il fumo prodotto dall'*Erba della gioia* o *Cohoba*, servendosi di un cannello forcuto a *y*, del quale introducevano due estremità nei fori nasali e posavano la terza su foglie di tabacco in combustione. Com'è naturale, l'effetto sul bizzarro fumatore era disastroso, ma ciò poco montava se con un mezzo così spicciativo il misero mortale poteva mettersi in comunicazione spirituale con Dio... Codesto strumento chiamato *tabago*, secondo quanto opina il prof. Comes, ha dato il nome alla pianta. Ma vi è un'altra versione egualmente attendibile che fa originare il vocabolo europeo *tabacco* da *Tabasco*, regione del Messico ove gli Spagnuoli nel 1519 osservarono per la prima volta estese piantagioni del vegetale narcotico. Il quale in tutte le Antille era denominato *Cohoba*, nel Messico *Yet*, fra i popoli Alleghans *Uppovoc*, nel Brasile *Petum*.

L'uso di « far tabago » nella maniera su descritta era sacro, ristretto alla casta più colta, privilegiata, la sola che, attribuendosi il triplice ufficio di sacerdote, di medico, d'indovino, poteva ripetere il soprannaturale dono dell'intercessione celeste e arrogarsi il diritto formidabile di esercitare il monopolio

[1] Come si vede, l'origine del sigaro non risale al secolo XVIII come erroneamente alcuni argomentano, ma ad un'antichità imprecisabile: quei rotoli infatti usati dagli americani non erano che sigari. Giova però avvertire che l'apparizione dei primi sigari in Europa non rimonta che al secolo XVIII, epoca in cui gli spagnuoli sostituirono all'uso allora universale e unico, ma un po' prosaico invero, della pipa, l'uso più estetico dei *cigarros*, e più tardi delle *sigarette* o *spagnolette*, le quali, come i *cigarros*, non furono che copie corrette e ingentilite di quelle usate dai prischi Americani delle Antille. La diffusione dei sigari e delle sigarette non si accentuò e si allargò in Europa che durante il secolo testè trascorso

delle coscienze, dei beni, delle vite altrui. Sotto l'eccitamento del fumo, l'indovino, con una sicurezza da fare invidia alla chiromante signora di Thèbes, prediceva gli eventi, che se funesti, sotto le spoglie sacerdotali, egli poteva rendere propizi con elaborati esorcismi.

Fra i popoli messicani, il fumo presidiava in tutti i riti: nei matrimoni due boccate, una dello sposo l'altra della sposa, aspirate nella medesima pipa, sotto il vigile e protettore sguardo del sacerdote, bastavano alla consacrazione della fedeltà perenne. I vincoli di amicizia, i patti politici e amacre dei turiboli, pipe anch'essi, o l'istigatrice del fanatismo iconoclasta delle turbe se levata con sdegno dal *topiltzin*, il sacrificatore, dall'alto degli imponenti teocalli.

Nel sacrario di questi templi piramidali, che richiamano alla mente, per l'arditezza imponente della mole, il sistema costruttivo degli egizî, fra i tanti idoli, si son trovate pipe di ogni grandezza e delle più svariate ed eleganti forme. Nel caminetto di alcune di esse si son ravvisati in altorilievo, fiori, foglie, geroglifici, animali fantastici e teste umane. La rozzezza di questi disegni non ha impedito a

SCAFATI — R. ISTITUTO SPERIMENTALE PER LA COLTIVAZIONE DEI TABACCHI.

ministrativi, per considerarsi sacri e inappellabili, dovevano suggellarsi con una solenne fumata fatta dai singoli contraenti nella medesima pipa, al cospetto del Dio Qualzatcoalt. Il contravventore al patto così gravemente giurato, meritava la più disonorevole condanna, l'ostracismo.

La pipa variamente adorna o dipinta impersonava qualsiasi simbolo. Che povera cosa la bandiera, il gonfalone, il labaro, il vessillo, al cospetto di una semplice pipa, simbolo di fedeltà e di onore; di pace o di tregua, se adorna di piume bianche; di guerra, se adorna di piume rosse; simbolo infine delle due supreme podestà: la civile e la religiosa! Nei solenni sacrifici, la pipa, prima espressione tangibile della potenza celeste, era il viatico che fa chinare le fronti se gravemente levata fra il fumo qualcuno di individuare i caratteri della razza cui quelle teste appartengono. Infatti alcune sono state ascritte alla razza mongolica... forse perchè col tempo e con gl'inevitabili sfregamenti, qualche naso magari aquilino si sarà ridotto in camuso! A rischio di cadere nell'assurdo, gli scopritori delle ipotetiche teste mongoliche sulle polverose pipe dei teocalli, affacciano l'ipotesi che l'uso del tabacco sia stato appreso agli americani dagli asiatici. Non contesto la possibilità di una immigrazione asiatica in tempi remotissimi, poichè del fatto importante l'America serba indubbie tracce; ma vi figurate voi codesti mongoli che depongono, di proposito, nei templi del nuovo paese una quantità di pipe recanti l'effigie — precisa, naturalmente, per essere decifrata; cesellata, miniata — della razza, per rim-

CAMPO DI TABACCO ALL'INIZIO DELLA VEGETAZIONE NEL R. ISTITUTO DI SCAFATI.

CAMPO DI TABACCO E RACCOLTA NEL R. ISTITUTO DI SCAFATI.

patriare poi, dimenticando per istrada l'uso del fumo? Perchè è risaputo che Guglielmo Rubruquis, Marco Polo, e mille pionieri della civiltà europea, in Asia non notarono nè l'uso del fumo, nè la coltura del tabacco, e che anzi a introdurvi l'uno e l'altra furono gli Iberi e gli Olandesi.

Comunque, il fumo innalzato ad onori eccelsi ed elevato a dignità di culto, in America era diffuso dall'Alhaska alle Amazzoni, dai popoli Alleghans del Nord[1], agli Aztechi e Toltechi del Messico, e agli Incas del litorale Pacifico e del bacino caraibico.

UN GRUPPO DI OPERAIE ADDETTE ALLA LAVORAZIONE DEI TABACCHI NEL R. ISTITUTO SPERIMENTALE DI SCAFATI.

Più tardi, quando in nome della religione dell'amore, le costumanze magnifiche dei Messicani furono scalzate con oltraggiosa violenza, quando Montezuma, l'ultimo re degli Aztechi, fu sgozzato, il suo popolo travolto nell'onta della sconfitta, bandito, disperso miseramente, e i teocalli, i temazcalli ricchi di secolari splendori, saccheggiati, profanati, ridotti a un simulacro della grandezza antica, quando finalmente la stessa vertigine del sangue placò le avidità delittuose dei « conquistadores » e un'êra di pace parve alitare sui vasti campi verdeggianti dell'*erba della gioia*, gli Spagnuoli, sulle rovine delle loro vittime, si votarono a lor volta al culto del fumo e rinvigorirono con ogni cura la coltura del tabacco. Ma questa cominciò ad assurgere a grande importanza solo quando gli stessi ibridi pronipoti dei vetusti Aztechi, Toltechi, Incas, spezzarono il giogo spagnuolo.

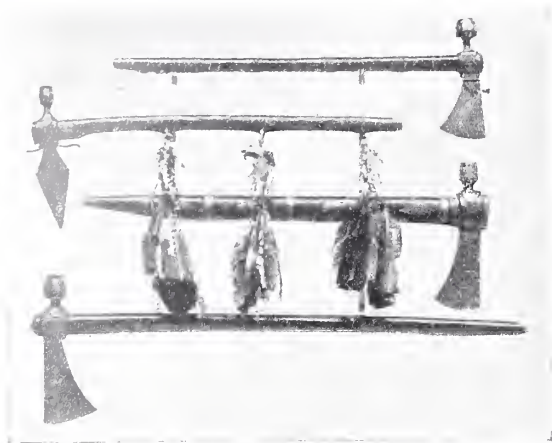
* * *

Con l'introduzione dell'uso e poi della coltura in Europa, il tabacco riceve il battesimo dell'universalità, consegue più larghi destini che nella patria d'origine, s'intromette, sicuro delle sue seduzioni, fra i costumi dei popoli civili.

La Spagna primieramente, nel 1519 importò discrete quantità di tabacco, facendo iniziare a questo

[1] Longfellow e Baudelaire in alcune loro suggestive poesie riproducenti il ritmo di alcune canzoni tuttora cantate dai Pelli Rosse, celebrano i fasti di antichissimi guerrieri americani, introducendovi come elemento preponderante insieme con la voce del Dio Manito, il fumo del tabacco e l'invocazione della simbolica Pipa di pace o di guerra.

LOCALE PER LA CURA DEI TABACCHI
IN USO NELLE REGIONI MERIDIONALI DEGLI STATI UNITI.

« BANGSAL » IN USO NELL'ISOLA DI SUMATRA PER LA CURA DEI TABACCHI.

PIPE DEGLI INDIANI DEL NORD-AMERICA (LONDRA, BRITISH MUSEUM).

superlativo, da tutte le Corti grandi e piccole di Europa.

In tutti i trattati d'agraria è ripetuto che il primo campione di tabacco fu mandato alla Corte di Francia nel 1560 dall'ambasciatore Nicot presso la Corte di Lisbona, e che i primi semi furono spediti dallo stesso nel 1589. I postumi ammiratori resero al blasonato ambasciatore il più grande tributo d'onore, quello di perpetuarne il nome associandolo alle fortunose vicende della pianta narcotica, la cui importante famiglia botanica (le *Nicotiane*) trasse il nome appunto da Nicot. Ma questa è una delle tante sopraffazioni di cui è piena la storia, specie quella della scienza. La botanica ha sanzionato, registrandola, una di queste ingiustizie, e il professor Orazio Comes ha tentato far opera di riparazione rivendicando la oscura figura di un fraticello, Andrea Thevet, il vero padre del tabacco. Costui fin dal 1555 imprese un viaggio al Brasile a scopo religioso, e di ritorno in Francia, ad Angoulême, importò i primi semi del *Petum*, iniziando una modesta coltivazione e ottenendo le prime piante su territorio europeo. Il prodotto si addimandò anzi *Erba angulmasina*. Questa è verità storica che nessuno potrebbe contestare, ma più che renderle omaggio, ricordandola, non possiamo, perchè, chi oserebbe sostituire in botanica alle *Nicotiane* le *Thevetiane?*

PIPE AFRICANE.

Preceduta da gran fama, e descritta con accenti d'entusiasmo dal Nicot, la nuova pianta trovò nella Corte di Francia facile campo a larghe conquiste. Caterina de' Medici, allora centro e irradiazione di ogni eleganza, concesse la sua protezione, sì che il tabacco si ebbe dei nomi altamente onorifici : vegetale il suo giro di trionfo dagli splendori della Corte. Sotto la tutela delle leggi e la protezione della nobiltà, l'uso del tabacco da prima fu limitato alle applicazioni medicinali, ma in breve fu adoperato sotto forma di polveri da pizzico. Le celebrate *polveri di Siviglia* toccarono l'apice della fama, tanto da essere ricercate quale articolo di lusso

PIPE DEGLI ESCHIMESI (LONDRA, BRITISH MUSEUM).

Erba medicea, Erba della Regina. Fu vista la Regina, l'astro di prima grandezza, annasare la polvere di tabacco conservata in una scatola tascabile, un vero gioiello; e i satelliti dovettero seguire l'esempio sovrano. Pochi oggetti vantano un'origine regale come le *tabacchiere!* Più tardi, quando Caterina de' Medici volse al tramonto, e più regni si susseguirono, un altro astro, contrapposto per volere di Luigi XV alla umile regina Maria Leczinska, voglio dire la marchesa Pompadour, trovò l'uso del pizzico non confacente alle abitudini muliebri. Condannò le tabacchiere all'ostracismo, ed inaugurò un uso, meno gentile, invero, del primo, quello delle

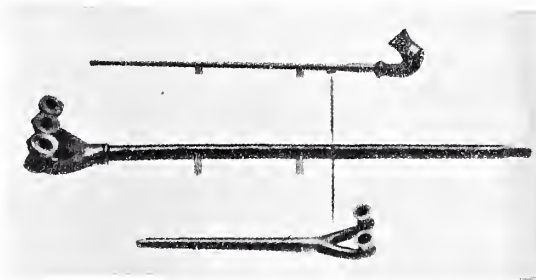
PIPE DELLA NUOVA ZELANDA (LONDRA, BRITISH MUSEUM).

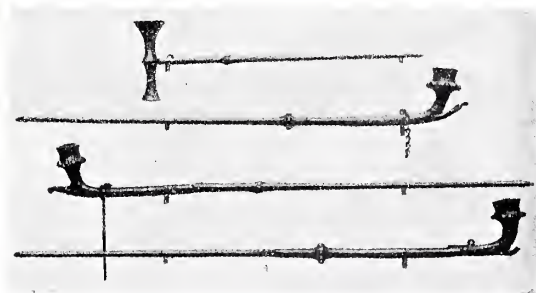
PIPE AFRICANE.

pastiglie da masticare. Tranne la gloria dell'invenzione e la vanagloria di voler far da sè, la Pompadour non conseguì troppa fortuna; le pastiglie infatti si dimenticarono, e la polvere tornò in onore.

*
* *

Fra la seconda metà del secolo XVI e la prima del XVII si accentua in Europa la lotta per la diffusione dell'uso, e più tardi, della coltura del tabacco; lotta strana, ardente, implacabile, originata da ragioni di stato, da questioni politiche, da problemi fisiologici, da fanatismi religiosi. Ma ad onta di tutto, il campione delle *Solanacee*, segnando una pagina epica nella propria storia, ne uscì vittorioso, avvolgendo nelle sue seduzioni gli stessi suoi accerrimi nemici.

L'Inghilterra, che fin dal 1565 aveva fatto conoscenza, per opera del capitano Ralph Lane, col tabacco, e che dal 1570 lo aveva coltivato nei suoi territori, nel 1604 improvvisamente mutò parere.

PIPE DELLA RUSSIA ASIATICA (LONDRA, BRITISH MUSEUM).

Giacomo I Stuart, che soleva imporre ai sudditi balzelli molte volte irragionevoli, mise a dura prova altresì l'espansione dell'uso del tabacco, del quale, per giunta, fu fanatico persecutore. Siffatti metodi però, se cagionarono la morte della nascente coltura,

PIPE DI METALLO DI SUMATRA (LONDRA, BRITISH MUSEUM).

si dimostrarono inefficaci a estirparne l'uso, che avea ormai soggiogato gli animi.

In Isvizzera i primi « eroi » comparsi in pubblico col bizzarro strumento fumigante in bocca, furono fatti segno alle beffe, ai dileggi sanguinosi del popolo, tanto che gli ufficiali delle severe leggi elvetiche, preoccupati dagli scandali, dai disordini suscitati, dovettero porre una remora ai fumatori. Il Consiglio di Berna, sfidando le ire di costoro, aggiunse al Decalogo un comandamento transitorio proibente l'uso del fumo; per i trasgressori furono comminate pene analoghe a quelle dell'adulterio! I morigerati svizzeri, però, crollarono le spalle e fumarono ugualmente, anzi comunicarono il contagio agli stessi promulgatori della legge, i quali, molto prudentemente, cassarono gli editti proibitivi, e più tardi ne emisero degli altri in senso protettivo.

Non altrimenti andarono le cose in Russia. L'incentivo per una repressione crudele, fu fornito dai numerosi incendi che nei secoli XVII e XVIII funestarono l'impero moscovita. I colpevoli si ricercarono nei fumatori. Per costoro furono decretate delle multe che divennero ben presto esorbitanti, poi delle pene corporali. Nel 1641, lo Zar Michele III Romanoff, che pareva avesse ereditato dall'estinta dinastia dei Rurik solo l'inettitudine e la crudele tracotanza, emise un *ukàs* col quale stabiliva la deportazione per chi si fosse reso reo di fumo. E come se ciò non bastasse, nel 1655 lo Zar Alessio I, giudicata insufficiente la deportazione, comminò, per siffatto reato, la pena del mozzamento della testa! Ma il fumo proseguì imperterrito e inafferrabile la sua marcia capricciosa verso il cielo, finchè la integerrima Caterina II annullò ogni pena istituita dai suoi antecessori, anzi fece qualche cosa di più savio, favorì e diede incremento alla coltivazione del tabacco nei territori dello smisurato impero.

Ma dove i mezzi coercitivi varcarono i limiti dell'inverosimile e, direi, del ridicolo, se non vi fossero in gioco vite umane, fu in Turchia. I Turchi, che amano fino all'esaltazione tutto ciò che possa procurar loro la voluttuosa sovraeccitazione dei nervi, intorno al 1600 accettarono dai Veneziani trafficanti, e dagli Ungheresi, l'uso del fumo con entusiasmo pari a quello onde un secolo prima avevano appreso l'uso del caffè. Tabacco e caffè; due buoni pretesti per avviare piccanti conversazioni... anche politiche. Cosa grave questa sotto la dolce redina del Sultano, per cui in breve si ordinò la chiusura dei ritrovi nei quali si faceva il chilo fra l'aroma del caffè e il fumo del tabacco. Invero la preoccupazione sovrana era d'indole molto più grave che non fosse il pericolo di congiure e di sciagure interne. Amurat IV, memore forse dei gravi scacchi subìti dai faziosi Giannizzeri, taglieggiati dal duce modenese Raimondo Montecuccoli e dall'eroe cristiano Giovanni Sobieski sotto le mura della civiltà occidentale, opinava che l'incipiente sfacelo dell'Impero Ottomano era dovuto al diminuito valore dei fanatici difensori della Mezzaluna. Si fumava troppo... e il tabacco è deprimente. Decisamente il custode del Corano si rivelava come un vero precursore dei moderni fisiologi! E da buon servo di Allah, Amurat nulla lasciò d'intentato per estirpare l'uso del fumo. Promulgò leggi severissime con pene stravaganti: il mozzamento delle mani, dei piedi, la pena della *berlina*, la decapitazione, l'impalamento! Fu tale la fissazione del Sultano e il suo furore contro l'uso del fumo, che riscosse le sincere beffe delle odalische, dei cortigiani e della Sultana financo. Vuolsi che costei abbia un giorno suggerito al veterinario di Corte un metodo infallibile e spicciativo per evirare un cavallo: « Mischiate col fieno, del tabacco, e il cavallo diventerà impotente quanto il Sultano! »

Amurat, per assicurarsi lo scrupoloso adempimento degli ordini impartiti ai soldati allo scopo di scoprire i fumatori, volle parecchie volte intervenire personalmente nelle ronde. Una volta si avvide che da un certo punto del terreno fuori di Stambùl, scaturivano allegre spirali di fumo acre. Nessun dubbio, in quel punto qualche infedele suddito violava audacemente il suo *iradè.* Ma dove era appiattato il fumatore? Amurat stesso volle fare la difficile scoperta: un uomo con beatitudine fumava la pipa, in una buca scavata con grande maestria nel terreno. Il momento era drammatico, ma quell'uomo serbava una calma raccapricciante, anzi osava guardare con cipiglio i soldati disturbatori. Neppure l'inattesa rivelazione della presenza del suo signore e padrone servì a scuotere l'inalterabile calma di quell'uomo maraviglioso, che interpellato e minacciato ripetutamente, si decise a dichiarare con stoicismo, ch'egli non trasgrediva alcun ordine, perchè il Sultano, suo signore e padrone, aveva il diritto di comandare sulla terra, non sotto terra! Non so poi se a quel seguace della dottrina di Maometto venisse offerto un titolo cavalleresco... o il palo, in premio del suo simpatico ardimento.

Oggi pertanto le cose son cambiate: il turco, compreso il Turco per eccellenza, il Sultano, compie il nobile atto del fumo nel lungo, serpentino *narghilè*, come un sacerdote compie un sacrificio. La Turchia e tutto l'Impero Islamitico può considerarsi la terra classica del fumo: i biondi, aromatici, profumati, delicati tabacchi d'Oriente, la cui priorità d'acquisto (acquisto alla turca s'intende!) spetta al Sultano, vantano la nobile discendenza degli *Avana* e dei *Varinas*, e oggidì si accaparrano i migliori posti sul mercato internazionale.... nei teatri, nei saloni dorati, nei salotti, e fra le rosee labbra delle figlie d'Albione.

* * *

L'ingresso del tabacco nei Paesi Bassi coincide con un periodo di forti turbolenze religiose, causate dal profondo odio onde solevano ricambiarsi reciprocamente, Anabattisti, Ugonotti, Luterani, Calvinisti e Inquisitori. Ciò non impedì al tabacco d'in-

sinuarsi nelle nari di tutti questi ossessi, e di fare un po' opera di pacificazione. Anzi, data tregua alle lotte cruenti, si pensò alla coltura della pianta narcotica, la quale riconoscente rimeritò i suoi protettori concedendo laute ricompense. Più tardi l'Olanda agevolò la coltura delle Nicotiane in tutte le sue colonie. Dall'isola di Sumatra ricavò quel tabacco, insuperabile per fasce da sigari superiori, che le permise e le permette di esercitare una notevole preponderanza sui mercati mondiali.

Dai Paesi Bassi fu breve il tratto che dovette superare il tabacco per avvincere nei suoi lacci il resto d'Europa. In Germania furono gli Ugonotti perseguitati dai duchi di Guisa in Francia, che, riparando nel Palatinato, introdussero la coltura di quel tabacco, che, battezzato col nome della regione, si rese celebre in tutta l'Europa.

SATIRA RELATIVA ALL'INTRODUZIONE DEL TABACCO DA FUMO (DA UNA STAMPA OLANDESE DEL SEC. XVII).

In Austria l'uso del fumo fu appreso senza contrasti intorno al 1630, e l'Ungheria, che di tabacco se n'intendeva fin dal secolo XVI, nel 1660 cominciò a coltivarlo, e tanto ne divenne maestra che i suoi prodotti rivaleggiarono e rivaleggiano tuttodì con quelli delle più forti nazioni produttrici.

* * *

L'Italia, per gli estesi rapporti civili, politici e commerciali ond'era legata a tutto il mondo nel secolo XVI, non rimase troppo a lungo nell'ignoranza del nuovo uso del tabacco, anzi fu una delle prime nazioni ad averne sentore, grazie alle memorie dal Nuovo Mondo rimesse da Pietro Ramon Pane al papa Alessandro VI. Oltre a ciò, nel 1561 il cardinale di Santa Croce, legato apostolico presso la Corte di Portogallo, seguendo le orme del Nicot, consigliò alla Curia Romana l'uso dello strano vegetale venuto dalla stranissima nuova terra. Più tardi, un altro nunzio, il cardinale Tornabuoni, da Parigi, allora intabaccata fino ai capelli, spedì alla Corte di Francesco I de' Medici alcuni campioni di tabacco, consigliandone l'uso. Per seguire la moda d'oltr'Alpe, la nuova pianta, a Roma fu battezzata *Erba di Santa Croce*, a Firenze *Erba Tornabuoni*. Con una rapidità degna di nota, nello Stato Pontificio e nella Toscana l'uso del tabacco si diffuse considerevolmente, irraggiandosi poi su tutta la penisola. Ai due porporati tenne dietro, nell'opera di propaganda, un altro zelante prelato, il cardinale Crescenzio, il quale nel 1590, di ritorno dall'Inghilterra, nell'intervista col neo pontefice Urbano VI, fra le questioni di politica e di religione, insinuò un melato fervorino apologetico in favore della polvere narcotica, ormai diplomatica, regale anzi. E il papa, che fino allora s'era mantenute verecondamente pulite le narici, non seppe resistere a seduzioni così persuasive, e si degnò provare. Riprovò poi e con ardore da neofita, finchè ne fu conquiso. Dato l'esempio papale, tutta la Santa Roma fu invasa dal novello furor religioso. Si annasava, si fu-

mava ovunque, nelle vie, nelle sale patrizie e nelle case plebee, nei ritrovi, nelle chiese. Il pizzico si usava come intermezzo fra un discorso e l'altro, fra un piatto e un altro, fra una disquisizione teologica e un'argomentazione etica, durante i sermoni e nelle stesse cerimonie liturgiche. Il *Millefiori*, il *Tabacco di Dama*, il *San Cristoforo*, il *Pulviglio di Siviglia*, prototipo della lunga serie di polveri, sono chiamati a compiere onorevolissima funzione, e a figurare, elemento immancabile, in quella complessa e sapiente collezione di fiale, ampolle, vasetti, che era la *toilette* di una dama del 600 o del 700. Le corporazioni scientifiche, gli enti morali e intellettuali, le Accademie, divulgano le ineffabili virtù della polvere impalpabile e penetrante, cui il poeta Gerolamo Baruffaldi con *Tabaccheide* reca l'omaggio delle Muse.

Fu vero delirio cui tenne dietro l'inevitabile crisi. Urbano VIII, codesto papa senza timori e senza rossori, preso da sacro orrore per le sudicerie cagionate dal tabacco, iniziò la reazione proclamandosi campione della novella crociata. Proibì l'uso del tabacco al clero e al popolo, ricorrendo financo all'arma più temuta, la scomunica. Ma se il papa si elevò a livello di un Giacomo Stuart, di un Michele Romanoff, di un Amurat, il popolo romano non fu da meno dell'inglese, del russo, del turco, nel persistere nei suoi costumi. Se a strozzare l'uso del fumo si era resa inefficace altrove la pena capitale, figurarsi se a Roma poteva bastare la scomunica, anche se essa era ritenuta emanazione divina! Del resto, il popolo romano, per bocca del mordace Pasquino, proclamò il nuovo uso intangibile, sacro, perchè introdotto e protetto da un papa! Il clero per primo, magari nei recessi più ignorati, seguitò imperturbabile a fumare e ad annasare, fugando con una filosofica alzata di spalle gli effetti della scomunica.

Innocenzo XI Odescalchi rinnovò ma invano i rigori di Urbano VIII, finchè un papa più saggio, Benedetto XIII Orsini, ritirò le scomuniche. Il popolo esultante, prevenendo i felici tempi di Pio IX, rese atto di omaggio al pontefice, effigiandolo sulle tabacchiere.

Oggi la coltura del tabacco, sorta fin dal XVII secolo sotto felici auspicî quasi per tutta la penisola, la troviamo sparpagliata ai quattro venti, limitatissima in Sicilia, nel territorio romano e nelle Marche, discreta in Sardegna e nella valle del Brenta, promettente e anche rigogliosa in Toscana, in Terra d'Otranto, nel Sannio e in quel di Salerno.

* * *

Nel periodo più laborioso della sua diffusione, e cioè fra il secolo XVI e XVII, il tabacco, adattatosi così meravigliosamente ai gusti di tutti i popoli, potè varcare i mari e compiere il suo ingresso trionfale in tutti gli angoli del mondo. Invero, gli Spagnuoli e i Portoghesi possono considerarsi i veri pionieri del nuovo uso e della nuova coltura; e ciò è naturale, considerato il posto che allora occupavano nel mondo, politicamente e commercialmente, i popoli iberici. L'Africa fu ben presto assediata... di tabacco da ogni lato: sul bacino del Mediterraneo, grazie ai frequenti traffici che colà esercitavano Spagnuoli e Portoghesi, precipuamente; nella costa orientale, per opera degli Arabi già infanatichiti dai Turchi; ad occidente per opera dei Portoghesi e Spagnuoli, indi dei Francesi; agli estremi lidi meridionali, per opera degli Olandesi, che già si elevavano ai primi gradini della sapienza mercantile. E' curioso come costoro seppero far valere per moneta sonante il tabacco; si può dire che tale prodotto fu uno dei mezzi efficaci d'acquisto della Colonia del Capo. Una certa filza di foglie fungeva da unità di misura e di valore, e gli Ottentotti cedevano schiavi, terre e donne pur di divenire proprietari di una discreta quantità di tabacco da consumare, dopo le fatiche cruenti, nei lunghi e meritati ozî.

Vasco di Gama intanto sulla fine del secolo XVI aveva doppiato il Capo delle Tempeste, e gli Olandesi, alla caccia di mercati proficui, veleggiavano con le stive ingombre di filze di tabacco verso il misterioso paese, tre secoli innanzi visitato e descritto da un veneziano audace, Marco Polo. L'Asia, trovandosi asserragliata per via di terra dai veri sacerdoti del fumo, i Turchi e gli Arabi, non poteva pertanto opporre seria resistenza all'invasione dell'uso del narcotico trionfante. Essa però subì il nuovo destino senza rammarichi. Maestri d'intrigo, i Portoghesi e gli Olandesi, seppero insinuarsi con rara arte nelle Corti dei Rajah con la bocca dischiusa al sorriso... e agli effluvi del fumo. Questi uomini piovuti dal mare, vestiti in una foggia così curiosa, cerimoniosi e dimessi, ma avidi e temerari in effetti, scaltri sopratutto, operarono ben alti miracoli. Dai Principi, dal Mogol di Delhi, ebbero accordati favori insperati, e furono colmati d'ogni grazia quando, svelando e millantando la potenza delle lontane nazioni di cui si dicevano mandatari, offrirono ricchi doni, fra cui con arte mefistofelica misero in mostra... acquavite e tabacco. Gran Mogol, Rajah, cortigiani, odalische, guerrieri, lama, bonzi... e gonzi, ben presto tutti furono avvinti dalle volute del fumo, azzurrognole come la luce profusa negli harem, sinuose e ondeggianti con voluttà felina da odalische, fantastiche, indefinite, capricciose come gl'inestricabili rabeschi delle Pagode... Cosicchè il novello uso, eccitante voluttà sconosciute, divampò con rapidità incredibile nelle Corti, negli harem, nei templi lancianti al cielo di zaffiro le sognanti porte turrite, nei ciclopici Vihara scavati nelle rocce, nelle misere capanne di fango del popolo, nelle città, sotto le tende del nomade e nelle foreste, dovunque.

La Corte del Gran Mogol diede indubbie prove di protezione al tabacco, pel quale anzi fu creato l'aristocratico, odoroso *Narghilè*[1].

[1] L'origine di questo ordegno non è dunque turca come comunemente si ritiene, ma nel mondo islamitico esso si diffuse così grandemente da esser considerato lo strumento da fumo mussulmano per eccellenza.

I Portoghesi intanto introducevano l'uso e la coltura del nuovo vegetale nell'Indostan, nel Giappone, nella Manciuria e Corea, come i Turchi e gli Arabi l'avevano introdotto in tutta l'Asia Minore e in Persia, da cui si addentrò nell'Afganistan, nel Belucistan e nel cuore stesso dell'Asia.

I Cinesi, già imbecilliti dall'oppio, aspettarono filosoficamente che i Manciuri, fieri e bellicosi, portassero a Pekino, con la fortuna delle armi, una nuova dinastia e l'uso del tabacco. I figli del Celeste Impero, infatuiti in abitudini deleterie, facendo buon viso a cattiva sorte, accettarono senza repulsioni il nuovo stato di cose, e si consolarono delle proprie sventure cacciandosi nella cintola, accanto alle pillole d'oppio, le foglie di tabacco, e fra l'acciarino e l'ordegno per aspirare l'oppio, la pipa da fumo! Maestri d'ogni vizio debilitante, i Cinesi seppero però divenir campioni nella pratica della coltivazione del tabacco, pareggiandoli solo i Nipponici in tutta l'Asia.

Da questo immenso continente alle isole oceaniche ormai il passo, se era periglioso, poteva considerarsi anche breve. I frequenti traffici colà praticati dagli Iberici e dagli Olandesi nel sec. XVII, contribuirono alla vasta diffusione dell'uso del fumo fra gl'indigeni, malesi e papua in singolar modo. Arditi navigatori, e ben presto infanatichiti dal novello uso, costoro alla lor volta lo divulgarono fra le isole dell'Oceania, da quelle vaste come continenti dell'arcipelago della Sonda, a quelle minuscole e innumerevoli della Melanesia, Micronesia e Polinesia. Incontrò tale favore fra quelle remote razze umane l'uso del tabacco, che fu contrapposto e in parte sostituito all'uso del masticare il *Pituci*, pianta eccessivamente aromatica.

L'ORA DELLE CONFIDENZE FRA IL BICCHIERE E LA PIPA.

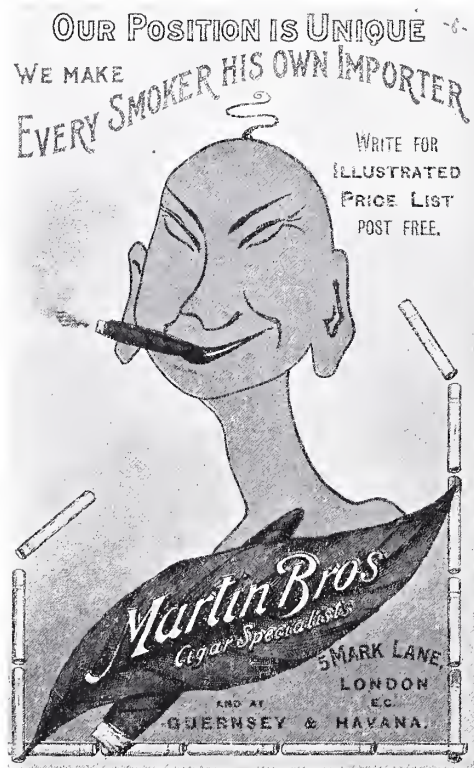
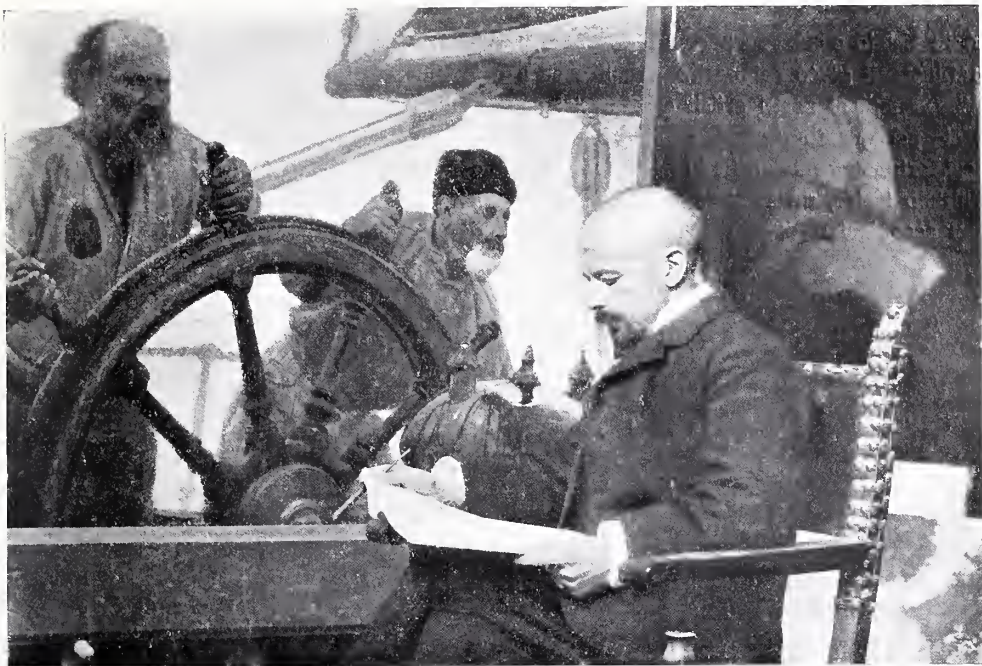
Oggi tutti gli abitanti dell'Oceania, delle Filippine in singolar modo, uomini e donne, vecchi e bambini, sono formidabili fumatori di sigari, lunghi financo quaranta centimetri. La coltura del tabacco e la manifatturazione dei sigari è in auge nelle Filippine, le cui fabbriche, della città di Manilla segnatamente, seppero divulgare la loro celebrità nel mondo fin dal secolo XVIII.

*
* *

In questa rapida peregrinazione a traverso il mondo e i secoli, le vicende strane e bizzarre, spesso assurgenti a vera importanza storica, che accompagnarono la contrastata, e, ciò non pertanto, vittoriosa divulgazione del prezioso campione della botanica, le molteplici e singolari questioni che hanno attinenza con la genesi e lo svolgimento di un uso mondiale, fanno meditare intensamente e invitano il pensiero a seguire con curiosità da profani, le turbe di proseliti dediti al vario uso del tabacco. Ma sopratutto la mente, con sgomento e ammirazione, ripensa alla poderosa suggestione esercitata dal re dei narcotici, alle cui insidiose malìe ben pochi hanno la forza di sottrarsi.

Molti rappresentanti del regno della flora vantano la protezione di deità bibliche, pagane, cristiane, nessuno forse, come il tabacco, ha saputo da sè medesimo, per virtù intrinseca singolarissima, elevarsi alla dignità degli altari, sovrastare gli uomini, obbligarli al culto e all'idolatria. Tutte le piante narcotiche e aromatiche limitano le loro seduzioni a una regione, a un popolo, a una tribù, ad una casta ; fuori dei loro confini recluta soltanto qualche eccentrico, solitario sacerdote. Il tabacco, volente o nolente qualche fisiologo troppo sofistico o qualche moralista troppo verecondo, ha saputo signoreggiare gli animi e accaparrarsi quella universalità di uso e di coltura che lo pone a livello delle preziose piante sacre a Cerere e a Bacco.

Oggi, malgrado l'ostinata opera di propaganda esplicata da alcune Leghe antinarcotiche e da alcune sètte religiose, come quelle russe dei *Lipovani* e degli *Scopiti*, malgrado i furenti strali di un Elia II (il quale profeta non è altri che il fortunato signor Dowie, fondatore di una Nuova Sion, e nemico giurato, accanito, del fumo...), malgrado l'opera ostile di mille detrattori fanatici, il tabacco, da quell'autentico conquistatore ch'egli è, raccoglie l'adorazione dei due quinti dell'intera schiatta umana.

ANTONIO NEZI.

CARTELLONE-RÉCLAME PER SIGARI AVANA.

ALFREDO LUXORO.

IL MUSEO CHIOSSONE A GENOVA.

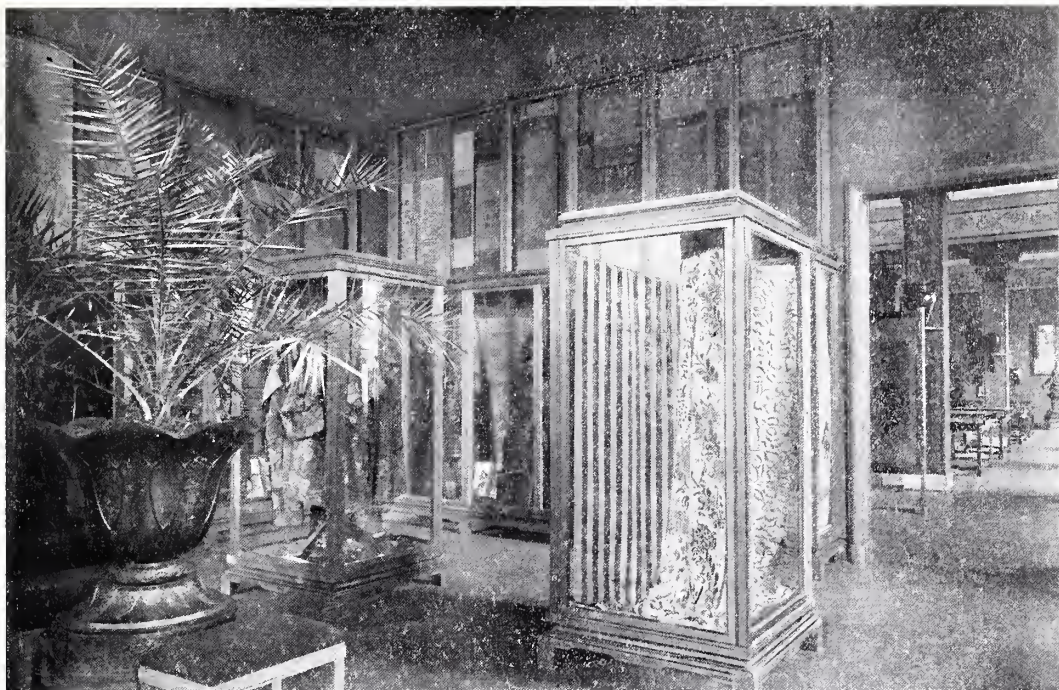
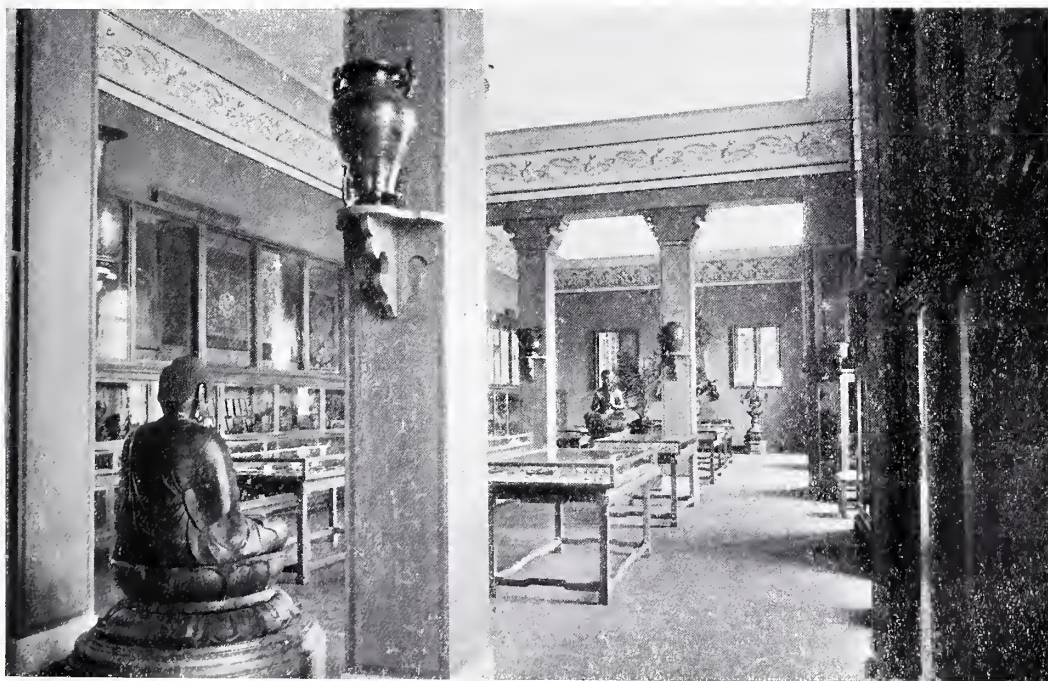
N occasione della recente visita dei Sovrani a Genova, è stato ufficialmente inaugurato il ricchissimo museo d' oggetti d' arte dell' Estremo Oriente, che il valoroso incisore Edoardo Chiossone aveva, alla sua morte, lasciato in dono alla città che egli, pure non avendovi avuti i natali, considerava come sua patria per avervi compiuti i suoi studi e per avervi trascorsa buona parte della sua esistenza.

Questo museo comprende una scelta abbondante di pitture (*kakemoni*, *makimoni* e paraventi) delle varie scuole e dei maggiori maestri del pennello che vanti il Giappone, da Kano Masonobu a Ganku, da Sossen a Korin, da Hiroshighè a Toyokuni, da Utamaro ad Okusai; una raccolta oltremodo pregevole di tremila e più fra albi e stampe staccate in cromoxilografia; una collezione, davvero preziosa per quantità e per qualità, di opere di cesello e damaschinatura, quali else e guarniture di sciabola, manici di coltelli e fermagli di borse; e poi ancora armature, vasi, candelieri, piatti, scatole, vassoi, brucia-profumi, idoli ed altri oggetti in bronzo, in ferro, in lacca, in legno ed in avorio, mirabilmente lavorati dagli artefici ingegnosi, pazienti e geniali dei paesi del Sol Levante, oltre a stoffe magnifiche, antiche e moderne, intessute e ricamate col più squisito senso delle sottili armonie del colore e dell'eleganza decorativa del disegno.

Di queste collezioni mirabili, radunate dall' appassionato buongusto estetico di un artista italiano nelle lontane plaghe orientali, donde pervennero, circa sei anni fa, a Genova in 96 grandi casse, in cui dovevano fare lunga dimora un po' per mancanza di locali adatti ed un po' per avarizia di governanti e sopra tutto per neghittosità burocratica, io mi propongo di occuparmi a lungo nei prossimi fascicoli di gennaio e di febbraio dell' *Emporium*, persuaso che esse non siano punto inferiori a quelle che ammiransi in Francia, in Inghilterra, in Ger-

mania ed in Belgio e che esse possano giovare non poco a raffinare il gusto del nostro pubblico ed a fornire utili esempi ai nostri artisti ed ai nostri artefici, specie per quanto riguarda quelle arti applicate, di cui fortunatamente anche in Italia osservasi, in quest'ultimo lustro, un salutare risveglio.

Oggi mi accontenterò di additare alla gratitudine di quanti amano le più squisite e significative manifestazioni dell'arte internazionale il modesto, intelligente e generoso incisore ligure, che ha procurato loro la possibilità, con lieve dispendio e piccolo incomodo, d'inebbriare la mente e di giocondare le pupille con una raccolta di pitture e scolture di spiccata originalità e di raro pregio. Edoardo Chiossone, nato ad Arenzano nel 1832 ed allievo, dai 15 ai 20 anni, dell'Accademia ligustica di belle arti, cui serbò sempre un affetto filiale, che rivelasi in alcune parole teneramente significative del suo testamento, fu invitato nel 1872, come direttore dell'officina di carte valori e di francobolli di Tokio, dal governo del Giappone, dove, al contrario del Fontanesi e del Ragusa, invitati insieme con lui ma con diverso incarico artistico, rimase, amato ed onorato da ogni categoria di persone, fino alla sua morte, avvenuta nell'aprile del 1898. Sapiente e delicato incisore su rame, di lui sonovi varie pregevolissime riproduzioni a bulino di quadri del Castagnola, del Barabino e di Domenico Induno, ma il suo nome, secondo è giustizia, rimarrà specialmente associato al museo, il quale, mercè venticinque anni di ricerche di collezionista sagace ed appassionato, che vi profondeva gran parte della lauta paga di centomila lire che riceveva dal governo giapponese, fu da lui messo insieme per donarlo

EDOARDO CHIOSSONE.

MUSEO CHIOSSONE — SALA II.

MUSEO CHIOSSONE — SALA IV.

alla sua patria, benchè questa non avesse compresa quanta saggezza vi fosse nel suo ammonimento, ascoltato con deferenza e posto in effetto invece in Giappone: « Stampate su di un biglietto di banca una figura di Mercuri, oltre a creare un'opera d'arte che contribuirà ad educare il gusto del pubblico, non troverete un altro Mercuri che si presti a falsificarla ».

Una porzione di riconoscenza dei buongustai d'arte la merita, però, anche il valoroso pittore genovese Alfredo Luxoro, che è a capo dell'Accademia ligustica di belle arti. È stato lui, infatti, che, non risparmiando cure e ricerche minute e sagaci e sacrificando generosamente per mesi e mesi la propria attività creatrice, ha distribuito, con precisione mirabile e con gusto signorilmente squisito, le abbondanti collezioni nipponiche e cinesi del Chiossone in tre vaste sale dell'Accademia ligustica; è stato lui che ha disegnato le decorazioni naturalistiche di spiccato carattere giapponese, nonchè le cornici e le vetrine in legno greggio e di sagoma sobria ma leggiadra, nelle quali sono disposte in bell'ordine le pitture, le sculture, le stampe, le stoffe, le ceramiche, le lacche, le armature, gli strumenti di musica e tutti i minuscoli oggetti, su cui l'occhio attardasi con compiacimento vivissimo; è lui, infine, che ha compilato il catalogo, ricco di tante utili notizie.

VITTORIO PICA.

MUSEO CHIOSSONE — SALA I.

ROMA — PALAZZO CORSINI — FREGIO DELLA SALA DELL'ERCOLE E LICA.

L'ERCOLE E LICA DI ANTONIO CANOVA.

L gruppo famoso di Antonio Canova sta finalmente per trovare un po' di pace e speriamo che sia definitiva. Quando alcuni anni fa il mirabile palazzo Torlonia a piazza di Venezia fu demolito a malgrado delle proteste del proprietario e di non pochi artisti e amanti di Roma, il bel gruppo canoviano trovò ospitalità nel palazzo Corsini, dove già l'avevano preceduto da alcuni anni i quadri della distrutta galleria Torlonia. Ospitalità per modo di dire, poichè l'Accademia dei Lincei, proprietaria del palazzo dove ha sede anche la Galleria Nazionale Corsini, non potendo esporre l'opera colossale in modo decoroso, non volle riconoscere l'opportunità di quell'adornamento non chiesto, e il gruppo canoviano rimase in un androne a destra del portone, prudentemente coperto da un enorme lenzuolo. Le varie e continue pratiche fatte dalla direzione della Galleria e dal Ministero presso l'Accademia per una definitiva sistemazione della grande scultura non giunsero, per molto tempo, a nessun risultato. Nessuna delle tante proposte presentate allo storico consesso fu mai bene accolta, poichè esse, favorendo generalmente, per ristrettezza di mezzi, una sistemazione provvisoria o indecorosa, venivano più o meno ad offender la dignità del palazzo che fu di Cristina di Svezia o dell'opera canoviana.

Per risolvere la questione in un modo dignitoso, visto che la proposta di costruire un'ala nuova al palazzo, per collocarvi la scultura al pianterreno e per dare al tempo stesso uno sfogo alla galleria che non ha più un palmo quadrato disponibile, non era praticamente possibile, fu pensato di far collocare la colossale scultura dentro all'androne fra le due rampe del magnifico scalone. Si presero delle misure in lungo e in largo e si vide che l'Ercole e Lica poteva ben adattarsi a far da guardaporta allo storico palazzo e alla famosa accademia. Si sarebbe occupato, veramente, il passaggio per le carrozze, ma tranne quelle della Corte che vi entrano una volta all'anno per la seduta solenne dell'Accademia, la soglia del palazzo non è mai varcata da altre vetture. E d'altra parte il portone, vasto come una corte, permette a qualunque carrozza di farvi delle comode evoluzioni. Questa proposta non fu tuttavia accettata e il povero Ercole e Lica, non ammesso nemmeno come guarda-porta, continuò a nascondere la sua vergogna e il suo di-

spetto sotto il lenzuolo ingiallito dal tempo e dalla polvere.

Ma da troppi lunghi anni durava questo sconveniente stato di cose e qualche settimana fa, finalmente, è venuta la notizia che la direzione della Galleria, l'Accademia dei Lincei e il Ministero della pubblica istruzione si erano accordati per costruire nel giardino del palazzo un padiglione nel quale fosse riprodotta fedelmente la mirabile sala del palazzo Torlonia ove il gruppo canoviano aveva avuto sede e che quivi fosse collocato. La resistenza dell'Accademia dei Lincei è riuscita almeno ad evitare al bel gruppo una sistemazione indecorosa, che con la scusa di non essere definitiva avrebbe

A. CANOVA — ERCOLE E LICA — PALAZZO CORSINI.

(Fot. Moscioni).

lasciato per sempre l'opera del Canova in una condizione non conveniente. Ricostruendo ora nel delizioso giardino Corsini la sala che dal Canova stesso fu costruita nel palazzo Torlonia, appositamente a sede dell'opera famosa, si risolve la questione nel modo più degno.

SALA DELL'ERCOLE E LICA — PALAZZO CORSINI.

L'Ercole e Lica era rimasto nel palazzo Torlonia un secolo giusto. Antonio Canova aveva cominciato l'opera nel 1795, ma l'aveva interrotta per qualche anno e solo nel 1802 l'aveva compiuta. Quando il maestro già famoso concepì il disegno di questo grande gruppo, don Onorato Gaetani, maggiordomo della Corte di Napoli, pensò di acquistarlo e ottenne dalla Regina di scegliere in Napoli il luogo che gli fosse parso più adatto per collocarlo. Forse la Corte napoletana amava un'esposizione pubblica dell'opera canoviana, quasi ad ammaestramento o ammonimento del popolo, come nella loggia dei Lanzi di Firenze i Medici avevano fatto collocare il Perseo del Cellini. E l'ammonimento avrebbe po-

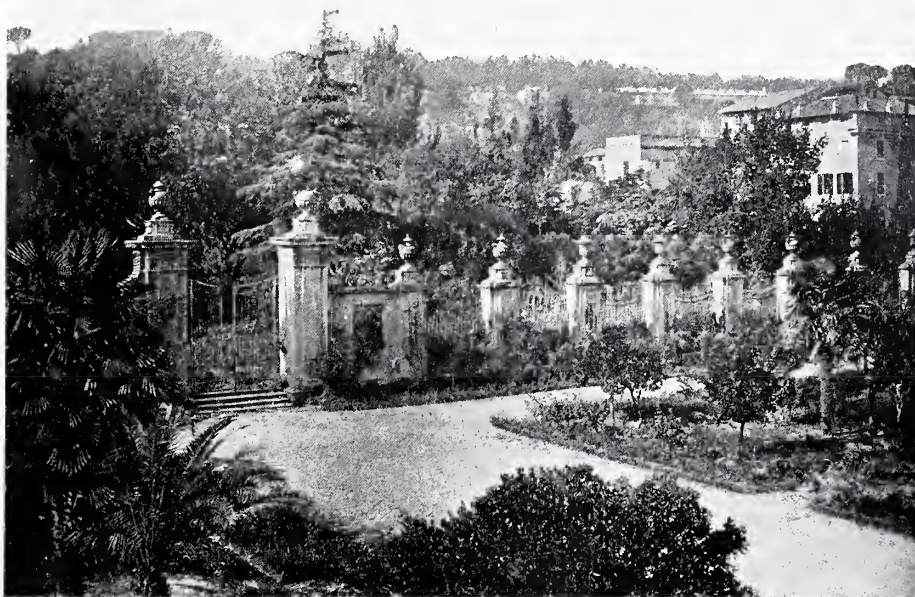
tuto essere assai utile se la vittima dell'eroe non avesse potuto prestarsi innanzi al popolo ad un significato troppo diverso da quello del Perseo, e non fosse per rievocare più tosto la Giuditta di Donatello, che *exemplum salutis publicae cives posuere.* In ogni modo le rivoluzioni politiche scoppiate allora in Napoli distolsero il Gaetani dall'idea di quell'acquisto, così che quando il Canova, alcuni anni dopo, ebbe compito il gruppo, esso fu comprato invece dal banchiere Torlonia.

Il Canova volle figurare in una scultura colossale l'episodio famoso delle Trachinie, quando Ercole, divenuto furioso per la forza dell'ardente tunica intinta nel veleno di Nesso, afferra il giovinetto Lica e lo lancia nel mare Euboico. Sofocle mette in bocca allo sventurato figlio di Ercole il tragico racconto del furore paterno, che il Bellotti debolmente tradusse:

> . . . . da un acuto
> Spasmo sentendo straziar le viscere,
> D'un piè l'afferra alla giuntura, e via
> Lo scaglia contro a prominente scoglio
> Flagellato dal mare.

Ma il Canova non seguì esattamente la descrizione di Sofocle nè quella di Ovidio che così racconta:

> Ecce Lichan trepidum latitantem rupe cavata
> Aspicit, utque dolor rabiem collegerat omnem
> Tune Lica - dixit - feralia dona dedisti?
> Tune meae necis auctor eris? - tremit ille pavetque
> Pallidus, et timide verbá excusantia dicit
> Dicentem genibusque manus adhibere parentem
> Corripit Alcides et terque quaterque rotatum
> Mittit in Euboicas tormento fortius undas.

GIARDINO DEL PALAZZO CORSINI.

GIARDINO DEL PALAZZO CORSINI.

Lo scultore, non volendo rappresentare il giovane tenuto per un solo piede, lo fece afferrare dall'eroe con la sinistra per un piede e con la destra per i capelli, accrescendo così anche la rappresentazione del furore di Ercole cui Filostrato gridava in faccia: « assalite, uomini valorosi, costui, ch'ei non si rimarrà d'uccider tutti nelle sue furie: non vedremo le Eumenidi nella tragedia, poichè tutte sono ite ad albergare nel petto di Alcide. »

Il Canova col gruppo di Ercole e Lica ha fatto vibrare una corda nuova nella sua lira. L'arte sua, che era stata tutta imbevuta di grazia dapprima, o di rievocazioni classiche che avessero un significato o una rispondenza politica, non aveva, prima di questo gruppo, rappresentato la vita in tutta la sua realtà. Le sue figure muliebri e i suoi eroi troppo volutamente greci, e i suoi monumenti sepolcrali dominati da un gelido decoro classico, hanno raffreddato l'entusiasmo e l'ardore dello scultore in un vuoto manierismo. Ma quand'egli potè liberarsi dalle sue preoccupazioni di classicismo e abbandonarsi alla sua natura, vide e rappresentò il vero sinceramente e potentemente. E così tra le sue fredde rievocazioni greche si scoprì talora il grido della sua vera anima. L'Ercole e Lica è l'opera sua più sincera, la sola nella quale egli non abbia detto « parole senza discorso », e nella quale la sua magnifica natura di scultore potè esplicare liberamente le sue migliori qualità. Non inceppato da preoccupazioni classiche, e volendo rappresentare soltanto nel suo gruppo un episodio così altamente drammatico e così potentemente scultorale, il Canova ha potuto affermare tutta intera la sua abilità, la grandezza e la potenza dell'arte sua. Vi è anzi in questo gruppo formidabile — a mio parere — un po' dell'animo michelangiolesco, inteso attraverso l'esuberanza del Bernini, e questo nuovo aspetto della scultura canoviana non è meno grande, nè meno interessante di tutta l'opera sua.

L'Ercole e Lica suscitò, appena finito, tanta ammirazione fra gli artisti e fra il popolo, che il governo pontificio volle aver dal Torlonia la promessa ch'egli non avrebbe giammai privato la capitale di un sì bell'ornamento. Anche un poeta, il Godefroy,

volle allora celebrare l'opera d'arte, e la salutò con questi versi, veramente poco alati:

> Voilà donc cet Hercule, enfant de ton génie,
> Lançant au loin Lycas, et vengeant ses tourmens
> Quand la tunique impure à ses membres unie
> Pénètre leur substance et dévore ses flancs
> Je le vois, je fremis, attentif, immobile,
> N'ai je pas entendu les cris de la douleur?
> Qu'à mes yeux Phidias, ton art a de grandeur!

Poco tempo dopo, quando il Folo ed il Fontana la riprodussero in incisione, il Canova volle dedicare la stampa al Cesarotti, il quale, con frasi più semplici e più felici che il poeta francese, disse:

« Quest'Ercole è una tragedia sublime, e la penna di Euripide può invidiarla allo scalpello: il furore dell'eroismo, il terrore e la compassione, il contrasto delle età, la varietà degli atteggiamenti, la grandezza degli affetti, tutto forma un complesso di bellezze le più teatrali e patetiche: emulo di Deucalione, il Canova animò i sassi e li fece parlare con più eloquenza di ogni lingua. »

Oggi finalmente la più mirabile opera canoviana sta per tornare all'ammirazione di tutti. Nel padiglione che sarà costruito nel delizioso giardino Corsini, col suo breve cupolino aperto donde pioverà sobria e moderata la luce dall'alto come nella sala del palazzo Torlonia, il bel gruppo riapparirà a tutti nella sua sede ideale. *ruscus.*

IN BIBLIOTECA.

Il Rinascimento — Stampata con sobria eleganza tipografica e decorata da disegni di arcaico carattere xilografico di Adolfo de Carolis, questa rivista, pubblicata dalla Libreria Editrice Lombarda, presenta nel primo fascicolo, venuto testè alla luce, un'accolta di scritti letterari originali della Serao, di D'Annunzio, di Beltrami, di Novati, della Deledda, di Moschino e di Kahn di pregio e d'interesse non comuni. Le auguriamo quindi, con la più schietta cordialità, il vivo successo che merita un così brillante esordio.

Eugenio Barbarich — *Albania*: monografia antropogeografica, con 10 illustrazioni e 13 tavole fuori testo — Roma, Enrico Voghera, 1905.

Giuseppe Solitro — *Voci del Benaco*: versi — Padova-Verona, Fratelli Drucker, 1905.

Ugo Valcarenghi — *Il sogno di un genio*: illustrato da Felice Carena — Torino, Casa Editrice Italiana, 1905.

Maria Alinda Brunamonti — *Ricordi di viaggio* (dal suo diario inedito) — Firenze, G. Barbèra, 1905.

Alberto Straticò — *La psicologia collettiva* — Palermo, Remo Sandron.

Luigi Pignatelli — *Saggio sul sentimento della natura* — Palermo, Remo Sandron.

John Grand-Carteret — *Les célébrités vues par l'image*: « *Lui* » *devant l'objeetif caricatural* (348 images de tous les pays) — Paris, Librairie Nilsson, Per Lamm successeur.

Dathan de Saint-Cyr — *Les animaux* (sonnets): publié sous le patronage de la Société Protectrice des Animaux; 83 illustrations hors texte, avec un portrait de l'auteur — Paris, Librairie Française, 1905.

E' aperto l'abbonamento all'Annata dodicesima dell'

EMPORIUM - 1906

PREZZI DEGLI ABBONAMENTI

Spedizione in sottofascia semplice:

ITALIA

Anno	10 —
Semestre	5 50

ESTERO

Anno	13 —
Semestre	7 —

Spedizioni in busta cartonata:

ITALIA

Anno	11 —
Semestre	6 —

ESTERO

Anno	15 —
Semestre	8 —

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE

LETTERE SCIENZE E VARIETÀ

...e in fascicoli di 80 pagine in-4 illustrate da circa 100 finissime incisioni e

...NE presso l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche - BERGAMO

...AMENTO			ITALIA	UNIONE POSTALE
	Spedizione in sottofascia semplice	Anno	10 —	13 —
		Semestre	5 50	7 —
	Spedizione in Busta cartonata	Anno	11 —	15 —
		Semestre	6 —	8 —

...separati L. 1.00 Estero Fr. 1.30

...one ha fatto predisporre apposite COPERTINE in tela e oro per la legatura ... di L. 1.50 ciascuna nel Regno e L. 1.90 per l'Estero.

...dirigersi: al proprio Libraio, all'Ufficio Postale o con cartolina-vaglia alla ... *"Emporium" presso l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo.*

...rretrati L. 6.00 - L. 7.50, rilegati tela e oro

Sono disponibili:

Poche copie complete dei **22 volumi** delle prime undici annate dell' *Emporium* al prezzo di L. **155** in broché, L. **220** rilegati tela e oro, con diritto al Volume degli Indici Decennali.

Pei nuovi abbonati si cedono rispettivamente a sole L. **130** broché e L. **200** rilegati.

Inviare Cartolina-Vaglia all'**Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Editore - Bergamo**
o rivolgersi ai principali Librai del Regno.